TRANSGRESORAS

Una historia cultural de las mujeres

Cristina Guirao Mirón

CATARATA

TRANSGRESORAS

Una historia cultural de las mujeres

Cristina Guirao Mirón

CATARATA

Índice

CAPÍTULO 1. LAS PREGUNTAS ESENCIALES

CAPÍTULO 2. UNA HABITACIÓN PROPIA NO ES SUFICIENTE

CAPÍTULO 3. ¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES EN EL ENSAYO?

CAPÍTULO 4. A LA VISTA. MUJERES Y ESPACIO PÚBLICO

CAPÍTULO 5. ¿QUÉ HORA ES EN LA HISTORIA CULTURAL DE LAS MUJERES?

EPÍLOGO. ELLAS MISMAS

BIBLIOGRAFÍA

NOTAS

CRISTINA GUIRAO MIRÓN

Filósofa, crítica cultural y escritora. Es profesora titular de Sociología en la Universidad de Murcia. Especialista en sociología de la cultura y del arte y en pensamiento feminista contemporáneo. Directora de la revista Desde los Márgenes. Revista sobre Pensamiento, Arte y Cultura de la asociación para la igualdad de mujeres y hombres en la cultura, Clásicas y Modernas. Colabora con el diario.es, La Verdad de Murcia y La Opinión, entre otros. Es autora del ensayo Crónicas a contrapelo (Newcastle, 2022).

Cristina Guirao Mirón

Transgresoras

UNA HISTORIA CULTURAL DE LAS MUJERES

CATARATA

© ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA: MIRIAM MARTÍNEZ ABELLÁN

© CRISTINA GUIRAO MIRÓN, 2024

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2024
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 20 77
WWW.CATARATA.ORG

TRANSGRESORAS.
UNA HISTORIA CULTURAL DE LAS MUJERES

ISBNE: 978-84-1067-096-9
ISBN: 978-84-1067-045-7
DEPÓSITO LEGAL: M-13.158-2024
THEMA: JBSF11

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

A mis grandes nadadoras: Cristina y Alicia.

CAPÍTULO 1

LAS PREGUNTAS ESENCIALES

"Las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo".
AUDRE LORDE (1979).

Las narrativas culturales importan, importan cómo las pensamos, desde qué nudos y contradicciones, desde qué límites y paradojas, desde qué discrepancias y, sobre todo, importa cómo las contamos. En el relato que contaremos en este ensayo sobre la historia cultural de las mujeres, vamos a empezar por el final, por el momento afirmativo en el que estamos de máxima visibilización de sus creaciones culturales. La irrupción de la mujer como sujeto de producción, su participación más activa en el campo cultural y artístico, y el desarrollo de una mirada autónoma sobre sí misma y sobre sus creaciones ha modificado notablemente las formas de representación de la historia cultural. Hoy, aunque quedan residuos patriarcales, es notable la evolución del proceso que va de la mirada cosificadora y objetual sobre las mujeres a la mujer como sujeto cultural. Esta conquista del sujeto mujer como autónoma no está del todo lograda si no somos capaces de reescribir la historia cultural de las mujeres, situando en ella aquellos episodios que le han permitido progresar y llegar hasta aquí. Visibilizar los procesos y las formas como las mujeres transgredieron normas y roles sociales que las confinaban al espacio privado de la casa limitando su libertad de movimiento en el espacio público e impidiendo su desarrollo profesional en el campo del arte y la cultura es, sin duda, un hito de esta historia cultural de las mujeres. A la historia cultural de las mujeres le acecha el confinamiento. No poder caminar solas, no salir *demasiado*, evitar los lugares muy expuestos, no pedir la palabra, no hablar en público… La ruptura de los impedimentos y la

transgresión de las normas que bloqueaban el progreso de sus vidas profesionales constituye un momento performativo en la historia de las mujeres que ha de ser puesto en valor por sí mismo. La vida y la obra de las mujeres creadoras y artistas están llenas de episodios oscuros e infortunados, marginales y excéntricos, alejados de la *normalidad* normativa de la mujer virtuosa y recatada, *el ángel del hogar*, vidas enfrentadas al orden burgués y patriarcal que les imponía arquetipos femeninos de conducta. A finales del siglo XIX y principios del XX la subjetividad femenina que empieza a ser autónoma provoca miedo y escándalo. Las primeras mujeres activistas políticas, librepensadoras, anticlericales, viajeras, artistas, vanguardistas, cantantes, cupletistas, bailarinas… son tachadas de rebeldes, excéntricas, desobedientes, transgresoras, descaradas, irreverentes, anormales, desviadas, viragos… Muchas de ellas fueron patologizadas, encarceladas o excluidas socialmente por la biopolítica del patriarcado que dirigió sus objetivos a deconstruir una subjetividad femenina autónoma que empezaba a surgir en el espacio público y a desempeñar un papel más activo en la sociedad. La vida de las mujeres infames podría ser el primer capítulo de una historia cultural de las mujeres con nombre propio. Historias de vidas no destinadas a la gloria ni a la fama, más bien a la infamia que lleva consigo la difícil tarea de transgredir normas y límites y desestabilizar el poder.

¿Qué nos quedaría de la vida y la obra de estas mujeres si no se hubiesen rebelado contra el poder y transgredido las barreras que desviaban sus trayectorias y las convertían en *excéntricas*?... Sin duda, el sujeto mujer que somos hoy debe más a las excéntricas que al ángel del hogar. Debe más a la rebelión que al sometimiento, debe más al espacio que se abre más allá del límite de lo permitido, desde el que es posible hacer *lo que no es posible hacer*. Es en ese espacio liminar, que crea las condiciones de posibilidad para la transgresión, donde la vida de estas mujeres infames cobra sentido. Es en la transgresión y en las formas de violentar las barreras y las normas donde tiene su origen la subjetividad cultural del sujeto mujer.

Transgredir es un verbo interesante. Del latín *transgredi* que significa 'cruzar'. Compuesto de un prefijo *trans-* 'paso al lado opuesto', 'más allá', 'sobrepasar' y el verbo latino *gradior*, 'ir', 'avanzar'. El diccionario *María*

Moliner lo define como "infringir, quebrantar, violar, vulnerar, desobedecer una orden o ley de cualquier clase". Desobedecer y desafiar el orden social, ir más allá de los límites… confieso que es el lugar en el que nos hemos posicionado en este ensayo. También es el lugar en el que la historia con demasiada frecuencia ha situado a las mujeres. Confinándolas y exiliándolas de la comunidad. Y solo desde el exilio y la exclusión puede construirse una subjetividad capaz de cuestionar lo dado y lo establecido y una voluntad capaz de transgredirlo.

En este sentido, la pregunta ¿qué hora es en la historia cultural de las mujeres? me parece una cuestión esencial que, sin duda, ha de empezar por la revisión del relato de cómo hemos llegado hasta aquí. Las preguntas esenciales tienen un largo recorrido en la historia cultural de las mujeres. Recuerdo ahora la pregunta programática que se planteó la famosa crítica de arte Linda Nochlin en 1971[1]: "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". Se trata de una pregunta aparentemente sencilla, pero cuya respuesta exige revisar la historia universal del arte, cuestionar el punto de vista con el que ha sido construida y analizar los límites estructurales que dificultan la legitimidad de los bienes artísticos producidos por mujeres. El primer limite estructural, y sin duda el más obvio, ha sido la dificultad para acceder a la formación necesaria para desarrollar sus capacidades creativas. Hasta finales del siglo XIX no accedió ninguna mujer a la universidad en España. Demasiado tarde si tenemos en cuenta que la primera universidad que se fundó en Europa, Bolonia, data de 1088.

Un dato curioso, que se repite en la biografía de muchas mujeres artistas, es que crecieron en entornos artísticos: fueron hijas de un padre con un estudio de pintura en el que aprender las técnicas o bien se casaron con hombres también artistas[2]. Sin el poder adquisitivo para comprar las materias primas y sin el acceso a los medios y modos de producción cultural, difícilmente podían llegar a ser artistas con una voz propia. La desigualdad material en el acceso a los modos y medios de producción cultural es un hecho importante en la historia de las producciones culturales de las mujeres. Virginia Woolf en su célebre ensayo de 1929 *Una habitación propia* fijó las claves de este tema al reflexionar sobre la importancia de las condiciones

materiales para el desarrollo de la obra de las mujeres. A Woolf le parece admirable que Jane Austen hubiese producido toda su obra en el salón de su casa, expuesta a toda clase de interrupciones[3]. Ciertamente, las mujeres no disponían de un lugar propio en el que escribir. Algo tan obvio como no tener una habitación propia aparte de la cocina es solo un ejemplo de la historia material de esta desigualdad. En una breve conferencia menos conocida que el ensayo citado, "Profesiones para mujeres"[4], la autora inglesa esbozó uno de los problemas cruciales que —todavía hoy— afectan a las mujeres en nuestras sociedades: el reparto de roles y la conciliación de tareas familiares y laborales. Al ser preguntada sobre las dificultades de las mujeres en la profesión de escritora, esta vez no citaba solo la importancia del acceso a los recursos y las condiciones materiales —lápiz, papel, habitación propia, etc. —, sino que iba más allá, apuntando al orden simbólico: hay que *matar al ángel del hogar*. Dejar a un lado el rol que la sociedad atribuye a la feminidad, cargado de tareas relacionadas con el espacio doméstico y el cuidado, para dedicar más tiempo al desarrollo profesional.

La cuestión de fondo se halla en la construcción social de los roles asignados a cada uno de los sexos y su naturalización como formas de comprender el *ser propio* de cada uno: la *feminidad* y la *masculinidad*. Se trata de analizar hasta qué punto las atribuciones y funciones que cada uno de los sexos cumple socialmente pueden llegar a generar desigualdad estructural. Sin entrar en la cuestión de cómo los productores culturales se enfrentan a condiciones de producción más precarias que el resto de las profesiones. En el caso de los modos y medios de producción cultural de las mujeres la precariedad es aún mayor. La conciliación del trabajo profesional con el trabajo doméstico y de los cuidados frena las carreras profesionales. Hemos afirmado antes que a la historia cultural de las mujeres le acecha el confinamiento, la misma afirmación cabe de sus producciones culturales, invisibilizadas y deslegitimadas. Hay que transitar mucho espacio público, dejarse ver y conquistar posiciones entre los agentes legitimadores de los bienes simbólicos (editores, críticos, agentes, premios y todo el ecosistema de la industria cultural) para que las producciones culturales obtengan reconocimiento y legitimidad. Transitar el espacio cultural exige salir del

cuarto propio y aparecer en los lugares de influencia y visibilidad, por espacios históricamente muy masculinizados: cafés, tertulias, salones, *lobbies*, medios de comunicación…, que jamás fueron lugares y territorio de las mujeres. El confinamiento acecha la vida pública de las mujeres, destruye la creación de redes y vínculos; avanza silenciando sus creaciones.

No es el caso de las producciones culturales de los hombres. A lo largo de los siglos, la visibilidad y la legitimidad de sus bienes culturales les ha permitido acumular un capital simbólico y un acervo cultural que recoge todas sus experiencias y los legitiman como sujetos hegemónicos en la construcción del conocimiento sobre el mundo que compartimos. Esto facilita enormemente su reproducción en el ámbito cultural. La producción de sentido y significado y la acumulación de un capital simbólico ha hecho de la experiencia masculina —del hombre blanco— el canon sobre el que se ha construido la historia cultural de Occidente. Antonio Gramsci define la hegemonía como una forma de dominación simbólica, basada en la *supuesta* supremacía e imposición cultural de valores, creencias e ideología de un grupo o clase social sobre otro. En este sentido, la hegemonía cultural constituye una forma sutil de reproducir y naturalizar la sumisión a unos valores que pueden no ser los propios. La hegemonía del varón en la cultura se ha materializado a través de un proceso continuado de construcción y dominio de su experiencia, de la transmisión de significados y valores, así como de la creación de concepciones del mundo profundamente patriarcales —desde las religiones hasta el psicoanálisis— que lo habilitan para la dirección moral e intelectual de la sociedad[5]. Subvertir este orden simbólico, deshistorizarlo, exige subvertir las estructuras mismas de la historia cultural. Pero ¿cómo subvertir el orden simbólico? Y, sobre todo, ¿cómo desaprenderlo? "Toda relación de hegemonía es necesariamente una relación pedagógica", afirma Gramsci, refiriéndose a que el poder y la sumisión se aprenden no solo mediante la coacción, sino también mediante las formas de conocimiento[6]. Podemos concluir, entonces, que la gran dificultad radica en cómo cortocircuitar esta cadena de transmisión pedagógica de la que inevitablemente formamos parte.

He pensado muchas veces, mientras escribía este ensayo, en un breve

relato de Franz Kafka[7] sobre un nadador que bate el récord olímpico y declara *no saber nadar*. En cómo la antinomia que encierra este cuento se relaciona precisamente con la cuestión de cómo subvertir el orden simbólico y cortocircuitar la transmisión pedagógica implícita a las formas culturales de dominación hegemónicas. ¿Cómo desaprender lo aprendido?… Realmente declarar *no saber nadar* es declarar el *no saber cómo* más verdadero; se trata de un ejercicio socrático de insumisión pedagógica que declina la aceptación de las formas de producción de saber y conocimiento canónicas. En este sentido, el ejercicio socrático de *no saber* encierra también un momento de insumisión que transgrede los lugares seguros del conocimiento para adentrarse en la búsqueda de nuevas herramientas conceptuales sobre las que construir un orden simbólico nuevo. Entonces, declarar el *no saber* es también un acto fundacional que cortocircuita la cadena de transmisión pedagógica, como matar al ángel del hogar, guardián invisible de los dos espacios en que se estructura la sociedad burguesa: el privado y el público. Violentar al ángel que vigila para que las mujeres no abandonen el espacio privado del confinamiento también supone transgredir el orden simbólico y cortocircuitar su transmisión social. Por ello, como afirma Virginia Woolf, la transgresión debe ser el primer acto de la mujer escritora. La transgresión está en el ADN cultural de las mujeres.

En 1985 el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) celebró una exposición de arte contemporáneo, titulada "An international survey of painting and sculpture". Del total de 169 artistas que participaron en ella solo 13 eran mujeres. Delante del museo se manifestó un llamativo grupo de mujeres disfrazadas de simias que se hacían llamar Guerrilla Girls y compartían un sentimiento de frustración al comprobar que, todavía a finales del siglo XX, las diferencias entre los sexos persistían y las mujeres artistas continuaban sin tener un verdadero reconocimiento. A esta primera manifestación ante el MoMA se sucedieron otras acciones de protesta. Así, en 1989 las Guerrilla Girls colocaron un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York, que contenía otra gran pregunta esencial: "¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?".

Las preguntas esenciales son transgresoras. Todas tienen en común un

modo-de-ver-las-cosas-de-otra-manera que evidencia el desgaste del marco de comprensión anterior. Visibilizan una cuestión cuya comprensión exige pensar desde un orden simbólico diferente, cortocircuitan la cadena de transmisión pedagógica y dan el salto a un paradigma de comprensión nuevo. El *modo-de-ver-las-cosas-de-otra-manera* implícito en la pregunta de las Guerrilla Girls, al igual que en la de Nochlin sobre por qué no hay mujeres artistas, cuestiona directamente el paradigma androcéntrico de la historia cultural de Occidente.

Solo hay que darse un paseo por cualquiera de las grandes pinacotecas del mundo para confirmar la hipótesis de que la mujer ha representado el papel de objeto en la historia de la cultura visual occidental. Las mujeres aparecen desnudas en el 70% de los cuadros. Una mirada más atenta a la iconografía revela que, tras esa representación de mujer medio desnuda que se ofrece a la mirada del público, hay un deseo de dominación, y que esta pulsión es la que fija los términos de la representación. Pocas veces escapa la mujer a esa forma de sumisión que consiste en exhibirse desnuda, expuesta para el disfrute del espectador masculino: solo cuando es representada como virgen, santa, madre, reina, esposa, infanta, princesa o burguesa. En la historia del arte la mayoría de los retratos aluden primero al sexo y luego a la clase social. De esta aproximación visual a la pintura occidental sacamos una primera conclusión: las mujeres pocas veces han sido sujetos de la historia; más bien, han sido objetos dominados y sometidos. Los hombres, en cambio, suelen aparecer en la pintura empoderados: a caballo, coronándose, ganando guerras o defendiendo ciudades. Lo que se halla en el fondo de la cuestión es la imagen asimétrica de las relaciones entre mujeres y hombres y el déficit histórico de otras formas de construir culturalmente a las mujeres. ¿Cómo reconducir hacia la simetría las representaciones culturales de lo femenino y lo masculino?, ¿cómo superar el déficit estructural de ciudadanía de las mujeres en la historia visual de Occidente? En definitiva, ¿cómo equilibrar la historia de esta asimétrica representación cultural?

Hace poco tiempo saltó a la prensa una interesante polémica que enfocaba el tema de la *violencia cultural* sobre las mujeres, concretamente en referencia a la novela de Vladimir Nabokov *Lolita*. ¿Cómo debemos leer

Lolita hoy?[8] Frente a la interpretación clásica de una historia de amor entre un hombre mayor y una adolescente de 12 años (!), se proponía una lectura con perspectiva de género: ¿es posible la lectura de *Lolita* como la historia de un pederasta y violador de niñas? ¿O es esta una lectura que *solo* podemos hacer las mujeres en el siglo XXI? Todo clásico, como sostiene Umberto Eco[9], es una obra abierta, pero el tema no es este. El tema no es si *Lolita* es una gran novela o no, ni siquiera si debe ser juzgada éticamente. El tema es que en la historia del arte, de la literatura y de toda la cultura occidental hay una sobreexposición de mujeres construidas de un modo que las devalúa, las estereotipa y las convierte en objetos de constante acoso y sexismo. Y este enfoque cultural *reiterado* normaliza la violencia simbólica sobre las mujeres. Por supuesto, esto nada tiene que ver con la afirmación de que el feminismo pretende convertir la historia de la literatura en un misal, una afirmación simplista, que no enfoca bien la cuestión de fondo. Lo que el pensamiento feminista pretende es subvertir el canon que legitima ese modelo de mujer que es violada cada noche. Y esta es una lectura más profunda del texto de Nabokov que la que se queda en la *historia de amor*, porque es la lectura de los modelos que representamos desde los bienes culturales que producimos y del abuso de dichos modelos en la cultura occidental. Esta polémica resulta el ejemplo más evidente de la relación entre los sistemas de representación y las formas de dominación.

Estudiar cómo las formas de representación cultural ejercen violencia simbólica precisa de un ejercicio previo de política visual que saque a la luz la relación entre formas de representación y sistemas de dominación. De entrada, apuntaremos el hecho de que la hegemonía cultural trabaja las formas de representación como un proceso implícito a sus formas de dominación. Así, ejercer la dominación es estereotipar las representaciones de *lo otro* desde la subalternidad; cosificarlo para controlarlo, confinarlo y formatearlo en una representación única, visualizada *en* y *bajo* las categorías de la sumisión. Una de las más bellas y fabulosas invenciones de la historia cultural occidental del hombre blanco, patriarcal y colonial es, sin duda, Oriente. El *orientalismo*, como puso de manifiesto Edward W. Said[10] es un concepto contrapunto que objetiva un conjunto de categorías occidentales

que definen Oriente desde la sumisión. En la representación cultural que Occidente hacía de la otra mitad del planeta, las formas culturales orientales son subalternizadas a través de categorías como lo exótico, lo bárbaro, lo salvaje, lo indígena, lo incivilizado, etc. De este modo, la *orientalización* de Oriente es propiamente una construcción cultural hegemónica que le permitía a Occidente justificar la dominación política y el control sobre sus colonias.

Desde la literatura poscolonial, la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, en su conferencia "El peligro de la historia única"[11], describe cómo los estereotipos limitan el pensamiento y construyen relatos únicos que acaban subsumiendo el estereotipo de la parte en el todo. El relato único solo puede ser construido desde el poder: la historia la escriben quienes legitiman su construcción y su relato, es decir, los vencedores. Y lo hacen desde una posición privilegiada que les permite decidir cómo nombrar los hechos, cómo son los "salvajes", cómo son las mujeres… qué es lo importante y qué no lo es. El relato único, sostiene la escritora nigeriana, simplifica las experiencias de las personas, crea estereotipos que son incompletos, priva a las personas de su dignidad, impide reconocer la común humanidad, enfatiza las diferencias. En el relato de lo que ha sido la historia de la cultura occidental, la invisibilidad y el olvido de las mujeres y de las razas no blancas en la institucionalización de los bienes culturales producidos deja al descubierto las trampas de la dominación del hombre blanco en la reproducción cultural.

"Lo otro" (como dijo Beauvoir)[12] al igual que "el salvaje", son conceptos oblicuos referenciados y construidos a través de una subjetividad que detenta la legitimidad para definir qué es ser salvaje y qué es ser mujer.

El vacío historiográfico de bienes diferentes a los producidos por el hombre blanco en la historia cultural y artística cuestiona el legado cultural europeo y el postulado humanista que lo sustenta: ¿por qué no ha habido grandes artistas de raza negra, indígenas o de otras razas? La necesidad de revisar los postulados universales del humanismo eurocéntrico construye un horizonte de ampliación de las experiencias humanas y de las formas simbólicas de manifestarlas. ¿Por qué la experiencia de las mujeres ha estado invisibilizada en el campo de la creación artística y cultural? De igual manera, ¿por qué las experiencias de las razas no blancas han sido ignoradas por el canon

cultural?

Se trata, entonces, de revisar la historia universal centrada en el hombre blanco, los relatos únicos del arte, del pensamiento y de la cultura, para construir paradigmas de comprensión nuevos. Abiertos a la heterocronicidad de la historia, a la multiplicidad de tiempos y lugares, alejados del paradigma universal de una historia occidental lineal y cercanos a la comprensión de las tradiciones culturales como parciales e inconmensurables, construidas desde cartografías y tiempos diversos. No es comparable la historia del arte africana a la europea. O la historia del arte de las mujeres, que durante tanto tiempo se ha desarrollado en los márgenes de la historia canónica, a la historia del arte de los hombres, plenamente institucionalizada. Cuestionar el canon empieza por legitimar otras experiencias del mundo, otros relatos articulados en torno a la clase, la etnia o el sexo que habían sido expulsados del centro a la periferia de la cultura.

Para gran parte de la filosofía posestructuralista y poscolonial la lucha reside en deconstruir el discurso de la dominación desde la subjetividad del sujeto dominado y la oblicuidad de ser el objeto construido bajo las categorías del sujeto dominante. ¿Cómo hacer frente al discurso de la dominación cultural desde la construcción de las y los subalternos? Como bien vio Gayatri Spivak[13] en "¿Puede hablar el subalterno?", el problema está en producir un discurso que no reproduzca el orden social anterior en el que se origina. ¿Cómo dejar de ser un sujeto oblicuo y cosificado que reproduce aquello que quiere eliminar?

Para empezar a construir la historia cultural de las mujeres, hay que deconstruir la cultura que subalterniza, desaprender lo aprendido, desprivatizar los ojos de las miradas que cosifican, liberar las palabras de los relatos que objetualizan y crear espacios al margen, espacios de resistencia que —aun fragmentarios y dispersos—, serán al fin y al cabo espacios de transformación y apertura. Y para esta tarea, ciertamente, como afirma Audre Lorde, las herramientas del amo no nos sirven[14] .

En cierto sentido, la historia cultural de las mujeres compone un puzle de historias y relatos olvidados e invisibilizados, en el que no todas las piezas encajan, o más bien en el que no encaja ninguna; son piezas sueltas y

desclasadas, vidas nómadas y excéntricas de mujeres que intentaron tener una vida autónoma al margen de la *normalidad* burguesa y patriarcal. Por ello, para escribir la historia cultural de las mujeres hay que solapar relatos, tiempos históricos, contradecir fechas, declarar el *no saber*, reventar el canon; para que encaje alguna de las piezas del puzle hay que destruirlo.

Y este ensayo trata de todo esto, de cómo cortocircuitar la cadena de transmisión del orden simbólico y desaprender lo aprendido; de las transgresiones y rupturas que buscan crear ángulos nuevos, de las preguntas esenciales que cuestionan el canon cultural y las formas de dominación que lleva implícitas.

CAPÍTULO 2

UNA HABITACIÓN PROPIA NO ES SUFICIENTE*

> "Cuanto podía ofreceros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas; y esto, como veis, deja sin resolver el gran problema de la verdadera naturaleza de la mujer y la verdadera naturaleza de la novela".
>
> VIRGINIA WOOLF, *Una habitación propia*

En su escrito de 1926 *¿Cómo hacer versos?*, el poeta ruso Vladimir Maiakovski se preguntaba qué hay detrás del proceso de producción de un poema. Tras enumerar los elementos que consideraba primarios —el lenguaje, las técnicas de rima, papel, lápiz y bolígrafo— y aquellos que, aun siendo secundarios, también eran importantes —el teléfono con el que se puso en contacto con el editor, la bicicleta que cogió para ir a la editorial y hasta el paraguas con el que se resguardó de la lluvia—, dejó para el final dos elementos fundamentales en toda producción cultural: "La presencia de un problema en la sociedad sobre el que pensar y la comprensión del mismo desde un punto de vista diferente"[15].

En todo proceso de creación cultural y artística intervienen factores materiales y sociales. El mito romántico del artista alejado de "los problemas sobre los que hay que pensar", trabajando solo y aislado, asistido en su genialidad por la inspiración y las musas es un relato del siglo XVIII que dejará de tener fuerza con la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción cultural y artística en la sociedad de masas de principios del siglo XX. Las industrias culturales triturarán el aura del genio creativo, inoperante en plena época de reproducción técnica. Walter Benjamin, en el texto breve *El autor como productor*, escrito en 1934 y anterior al programático *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de 1936, señalaba que las nuevas técnicas de producción artística determinan al

artista y lo acercan más a la imagen de un productor y transformador social comprometido con su tiempo.

En la actualidad, el modo en que una diversidad de personas participa en la producción de un bien cultural nos lleva a pensar en el campo de la cultura y el arte más como un sistema que precisa del trabajo colaborativo del conjunto de las y los agentes implicados en sus procesos que como el resultado de la inspiración aislada de un artista genial. Siguiendo este paradigma de interpretación, el arte, como cualquier otra práctica humana, es una actividad colectiva, resultado de la acción cooperativa de un conjunto de personas que interactúan entre sí, y precisa de mucho trabajo de mediación y distribución en la cadena de producción. Esta red de interacciones, que van desde la creación de la obra al disfrute —desde el lápiz hasta el público—, constituye el modelo de la producción social del arte en las industrias culturales.

Hay sectores de estas industrias culturales en los que resulta evidente la comprensión del proceso de creación y producción como un proceso colaborativo. La industria audiovisual, por ejemplo, involucra a toda una cadena creativa: guionistas, cineastas, cámaras, intérpretes, productoras, etc. De igual modo, en el sector literario, el proceso de producción no termina en el *cuarto propio*, puesto que los y las escritoras necesitan transitar el espacio social en el que difundir su obra y esto pasa por la bicicleta y el paraguas, es decir editoriales, distribuidoras, librerías, críticos y críticas, *bloggers*… y toda la cadena productiva de la industria editorial.

Ya en los años noventa, a raíz de la publicación del libro del sociólogo francés Pierre Bourdieu *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995), cobra relevancia el análisis cultural del campo artístico como un sistema social en el que confluyen agentes (artista, mecenas, galeristas, críticos y críticas, comisarios y comisarias, etc.), estructuras y formas de relación que configuran las lógicas de funcionamiento del campo artístico. Será en la naturaleza de estas formas de relación en lo que difieran la interpretación de Bourdieu de la del sociólogo estadounidense Howard S. Becker[16]. Bourdieu analiza el campo de la cultura desde la sociología del conflicto como un campo de fuerzas que se tensiona en la lucha por el control

de los bienes simbólicos. Becker, en cambio, enfoca el mundo artístico desde la interacción y la colaboración. Sea mediante el conflicto o mediante la colaboración, ambas interpretaciones ponen en valor la importancia de la cadena de producción, el espacio social y los procesos de interacción en el campo artístico y cultural.

Hemos afirmado que no hay artista al margen de la sociedad ni de las condiciones materiales de producción. Y esta afirmación es necesaria para comprender el problema de la escasa visibilidad de las producciones culturales de las mujeres en la historia de la cultura occidental: hay que empezar por cuestionarse el relato que plantea una cultura privatizada en torno a individualidades geniales. Se trata de un relato que excluye a las mujeres de la historia de la cultura no porque no haya habido mujeres geniales, que las ha habido, sino porque les resultaba muy difícil llegar a demostrar su genialidad. En primer lugar, por la dificultad para interpretar ese rol de la *genialidad* tan alejado de la feminidad como es el del artista bohemio, mujeriego y sin cargas familiares.

Precisamente, este ha sido el punto de partida de numerosos estudios feministas que han tratado de identificar como las estructuras patriarcales bloquean la producción cultural de las mujeres[17]. La tesis fundamental es que no hay artista al margen de la sociedad ni de las condiciones materiales de producción. La producción artística no es distinta a cualquier otro trabajo productivo bajo el sistema capitalista; impone medios, modos y formas de producción dependientes de la racionalidad económica. El mito del artista maldito, mujeriego y bohemio es una construcción social, patriarcal, resultado de la privatización de la figura del artista coincidiendo con el desarrollo del capitalismo industrial y consecuencia de la separación del artista de cualquier forma de mecenazgo: "El antiguo sistema de mecenazgo se sustituyó por el marchante de arte, que dejó al artista en una situación precaria en el mercado"[18].

En la Edad Media, existían los gremios de oficios y el trabajo se realizaba en grupos estructurados en torno a profesiones que trabajaban en condiciones similares, ya fuera pintando, copiando manuscritos o construyendo catedrales. Esta forma de producción colaborativa está en el origen de la

mayoría de las grandes obras culturales de la humanidad. En el reciente ensayo de Irene Vallejo *El infinito en un junco*[19], que narra la historia del objeto libro desde la Antigüedad hasta hoy, se explica muy bien como la historia de la producción material del libro es la historia de toda la humanidad, no solo de los grandes *escritores* que los escribieron, sino también de los juncos y los papiros que sirvieron de soporte a tal fin, de los grandes colectivos que los reprodujeron, de las bibliotecas que los guardaron, de los bárbaros que los ocultaron o los quemaron, de los periódicos que los difundieron, de las librerías que los vendieron y del público que los leyó…, incluso borgianamente mal. El proceso de producción es una cadena infinita, como sostiene Maiakovski, que va del lenguaje a la editorial, pasando por la bicicleta y el paraguas.

Entre las barreras que bloquean e invisibilizan la producción de las mujeres están los mitos culturales que fundamentan y reproducen los roles de feminidad y masculinidad en el campo artístico. Por ello, cuestionar los modelos del genio creador y la musa inspiradora, del sujeto y el objeto de la creación cultural significa cuestionarse el modelo de desigualdad que estos roles reproducen y su funcionalidad en la reproducción de la dominación masculina en el campo de los bienes simbólicos.

La división de los espacios en el siglo XIX ha sido un importante tema de análisis en los estudios culturales feministas y especialmente relevante en la crítica de arte[20]. Con la aparición del capitalismo industrial, los territorios de la ciudad burguesa se dividieron de acuerdo con los roles de la feminidad y la masculinidad, convirtiéndose en centros de negociación de las identidades de clase y sexo. Y a partir de esta separación de las dos esferas, espacio privado y espacio público, se asignaron los roles de género: el de la feminidad burguesa, que transcurre en el espacio privado del hogar y al que se le asignan las tareas de la reproducción y el cuidado, y el de la masculinidad, al que se le asigna el espacio público del trabajo asalariado. Estos roles marcarán la historia cultural y social de las mujeres, cuyas experiencias se localizan donde sucede lo "no importante": la reproducción, la maternidad, las formas productivas dentro del hogar.

El confinamiento de las mujeres en el espacio privado obstaculizará su

desarrollo en el campo cultural y artístico, justo en el momento en que este comienza a definir sus estructuras: el surgimiento de nuevos museos e instituciones artísticas, de editoriales y agentes culturales, y el auge de la prensa y los medios de comunicación en general profesionalizarán el campo cultural, consolidando un mercado propio (frente al antiguo mecenazgo privado), lo que finalmente culminará en las industrias culturales de la sociedad de masas de principios del siglo XX.

> Hay que decir también que, en el caso de la literatura, donde no existieron los problemas de formación y aceptación en las academias dominadas y definidas por hombres, el acceso de las mujeres a la profesión no fue un asunto sencillo y, desde luego, nunca en los mismos términos que el hombre. No es casual que las novelistas de más éxito en el siglo XIX (las Brontë, George Eliot y George Sand en Francia) adoptaran seudónimos masculinos para evitar el prejuicio de críticos y editores. Y las restricciones sociales a las mujeres redujeron severamente sus posibilidades de participación en la vida literaria, como en los cafés literarios del siglo XVIII donde se leían los periódicos y se hablaba sobre literatura o la simple posibilidad de viajar para participar en el intercambio general de ideas[21].

De esta manera, las férreas normas y restricciones sociales imponían una barrera a la participación de las mujeres en tertulias literarias, cafés, casinos, ateneos y lugares de ocio nocturno, esos espacios por los que discurría, en términos habermasianos, la racionalidad cultural y creativa, espacios de influencia que construían las redes necesarias para el ejercicio de la profesión. Justamente, la gran dificultad de las mujeres radicaba en cómo hacerse visibles en estos espacios de influencia, cómo visibilizar su capital cultural y creativo dentro de estas estructuras sociales profundamente patriarcales y cómo transformar su capital creativo y cultural en capital social y profesional.

Hablamos entonces de una cuestión estructural. De cómo las estructuras patriarcales actúan como barreras para la profesionalización de las mujeres en el campo cultural. Y de su gran dificultad para hacerse visibles en los espacios de influencia. ¿Cómo visibilizar el capital cultural dentro de estas estructuras sociales profundamente masculinizadas?, ¿cómo transformar el capital creativo y cultural de las mujeres en capital social y profesional?

Estas preguntas esenciales que en el siglo XXI siguen sin respuesta, pues la escasa presencia de las mujeres en el campo cultural no es solo un problema del pasado. Si retomamos la cuestión analizando los datos actuales sobre la visibilidad de las producciones culturales de las mujeres, nos sorprenderá descubrir lo poco que hemos avanzado y la persistencia de importantes contradicciones. La primera contradicción, y también la más evidente, sobre todo en el campo artístico, se encuentra en el número de mujeres que estudian Bellas Artes[22] y el número de mujeres artistas que consiguen un contrato de trabajo o el número de mujeres artistas en colecciones permanentes, fondos o exposiciones temporales en museos e instituciones de arte.

Obviamente, el acceso al reconocimiento de la producción artística en el espacio público requiere algo más que estudio y profesionalización. ¿Cómo transformar el capital escolar y de formación en capital social y de producción?, ¿cómo transformar la capacidad en visibilidad y reconocimiento en el espacio público? Entre los factores exógenos que actúan como barreras y techos de cristal para la profesionalización de las mujeres artistas, hay que citar, sin duda, los roles de género asociados a las mujeres —la maternidad, los cuidados, la conciliación—, los cuales conllevan una mayor precariedad laboral. Son factores *exógenos*, porque remiten a circunstancias que no tienen que ver con el desarrollo de las carreras profesionales, sino con los roles que interpretamos dentro de las estructuras sociales patriarcales. Entonces, la cuestión no es de genialidad ni de mayor capacidad de un sexo sobre otro, ni por supuesto de profesionalización, como hemos mencionado: la cuestión es de presencia, o en este caso de ausencia, de las mujeres en el campo cultural, lo que justificaría en el caso de las políticas culturales la implementación de acciones positivas y de la paridad en instituciones, museos y centros culturales.

La cuestión de cómo adquirir visibilidad y legitimidad en el campo cultural es compleja, pues obliga a revisar de nuevo el canon y la forma en que la cultura funciona como un campo o sistema integrado por una multiplicidad de agentes y estructurado en torno a grupos de legitimidad. El campo artístico[23] es un espacio social de acción y de influencia en el que

convergen e interaccionan relaciones sociales determinadas y objetivas. Como cualquier campo social, el campo artístico es un espacio de lucha atravesado por los procesos y las formas de relación de las y los agentes que lo conforman en aras de la posesión, la visibilidad y la legitimación de los bienes simbólicos producidos. La manera como se distribuyen estos agentes, las posiciones sociales que ocupan y los procesos y las formas de relación son determinantes en la lucha por la legitimidad y la visibilización de los bienes culturales producidos. Es en estas luchas de poder dentro del campo cultural y artístico donde se juega la reproducción del *capital simbólico*. ¿Quién acumula más premios y reconocimientos? En el campo cultural, los hombres heredan una tradición de siglos de capital simbólico acumulado que los legitima para la reproducción y la hegemonía cultural. Siglos de hegemonización de la experiencia masculina a través de sus producciones culturales. "Históricamente, sabemos que los hombres, tarde o temprano, acaban por figurar. Es que ellos tienen detrás una tradición que les legitima. Heredan ese 'capital simbólico' acumulado por siglos de autores consagrados de su sexo, que les facilita su entrada en el campo literario"[24].

La evidencia de que la rentabilidad del capital simbólico se traduce en ganancias en el capital social se halla en el hecho de que, en el espacio público, se visibiliza *solo* el capital simbólico masculino acumulado, mediante la construcción de monumentos conmemorativos —calles, plazas, institutos de enseñanza secundaria, fundaciones, museos, billetes, sellos, estaciones de metro o aeropuertos— en los que la figura masculina aparece como la única que durante siglos ha contribuido al progreso de la humanidad. Entonces, la respuesta a la pregunta que nos hacíamos al principio de este capítulo, ¿cómo hacer versos?, debe incluir también cómo posicionarse en el campo cultural y en los espacios sociales de influencia.

Las dificultades de las mujeres en su camino hacia la profesionalización exigen este esfuerzo por transitar los espacios de legitimidad cultural que consagran los bienes culturales y tienen la capacidad para imponer las normas de producción y los criterios de evaluación de dichos bienes. En el campo artístico, en concreto, los grupos de legitimidad restringida que representan la élite cultural tienen el poder de decidir qué es valioso y qué

no lo es, el poder de "la consagración cultural y el poder propiamente cultural de concederla"[25]. Es el caso de los órganos de decisión de los espacios museísticos —las direcciones, los patronatos y los puestos de responsabilidad—, los cuales determinan qué se compra, qué se expone, es decir, qué y quién tendrá visibilidad y será legitimado como artista y quién no. Por supuesto, cuanto más emblemático sea el espacio y mayor el prestigio de la institución, mayor capacidad de legitimación y mayor poder para influir en la carrera de las y los artistas.

El sistema artístico ha adquirido un nivel de autonomía por el cual solo las instituciones más emblemáticas que lo representan están legitimadas para decidir qué es arte en el siglo XXI y qué no lo es. Quiere esto decir que los agentes que integran el sistema o campo artístico deciden el valor de las obras y los bienes culturales que en él se producen. No hay criterios artísticos que permitan decidir qué es arte o qué no lo es fuera de las instituciones y sus agentes[26]. Sucede que en estos espacios de poder y legitimidad, aún hoy, persiste el desequilibrio de la representación. El espacio público sigue siendo el lugar de la desigualdad y a las mujeres que han dado los primeros pasos hacia la profesionalización les resulta difícil romper el techo de cristal para alcanzar los ámbitos de legitimidad.

Si la composición de los grupos legitimadores que forman el campo restringido de la cultura es mayoritariamente masculina, no lo es, en cambio, el grupo mayoritario de consumo. Aquí encontramos la segunda gran contradicción del campo cultural: las mujeres sí están representadas en el grupo mayoritario de consumo, pues aparecen como consumidoras de cultura en un porcentaje superior al de los hombres[27].

¿Cómo es posible que las mujeres, siendo las mayores consumidoras de cultura, continúen en posición de desventaja respecto a la creación, distribución, difusión y legitimidad de los bienes culturales que producen? Formulado de otra manera: ¿por qué los bienes culturales producidos por mujeres no tienen la misma visibilidad y el mismo reconocimiento que los bienes culturales producidos por los hombres?

Analizar la situación de las mujeres en las industrias culturales saca a la luz la ambivalencia que estructura la relación entre los dos sexos. Para

empezar, hay que preguntarse por el desequilibro histórico en la legitimidad y el reconocimiento de los bienes culturales producidos. La legitimidad no alude solo a la función social del prestigio y reconocimiento en el espacio público; alude, fundamentalmente, a la cualidad de adecuarse al canon de qué es valioso y qué no lo es para la comunidad o grupo social. Entonces, hay que preguntarse lo que significa el hecho de que uno de los sexos detente mayor legitimidad y reconocimiento en los bienes culturales que produce, lo que le proporciona el dominio simbólico sobre lo real, el poder de producir sentido y significado para la comunidad. En términos gramscianos, la hegemonía cultural.

CAPÍTULO 3

¿DÓNDE ESTÁN LAS MUJERES EN EL ENSAYO?

> "Nuestros espacios, a la vez que requieren cierta definición y protección, no pueden ser limpios, nítidamente definidos, incorpóreos ni permanentes: para vincularse con modos de poder posmodernos y respetar conocimientos específicamente feministas, han de ser heterogéneos, errantes, quedar relativamente sin institucionalizar y han de ser democráticos hasta el agotamiento".
>
> WENDY BROWN, *Estados de agravio*

En el reciente informe *¿Dónde están las mujeres en el ensayo?*[28], se analiza la autoría por sexo en el ensayo contemporáneo. Se trata de un estudio valioso, puesto que la presencia de las mujeres en este género puede ser un buen sismógrafo de su visibilidad y empoderamiento dentro de la industria cultural. El estudio abarca las publicaciones editadas en España entre el 1 de enero de 2017 y el 31 de diciembre de 2018 correspondientes a libros de ensayo de las editoriales más relevantes[29] (incluidos los considerados mejores libros del año por la prensa escrita)[30], así como artículos aparecidos en revistas de ensayo[31] o que incluyen este género literario entre sus contenidos. Los resultados del estudio revelan una importante brecha de desigualdad: el porcentaje de autoría masculina es de un 80%, mientras que las ensayistas españolas apenas llegan al 20%. El caso más sorprendente es el de una editorial muy destacada en la industria cultural española, que tiene un porcentaje de mujeres de solo el 5%. ¿A qué se debe esta ratio tan baja de mujeres en un género como el ensayo?

El ensayo es un género literario que pertenece a áreas de conocimiento muy tradicionales —la filosofía, la sociología, la economía o la historia—, es cultivado fundamentalmente por *intelectuales*, el grupo legitimador del campo cultural[32] y tiene un gran impacto social por su capacidad para construir

conocimiento e interpretar críticamente la realidad. Sobre el ensayo decía Michel de Montaigne que es un género literario en el que hay que ir "inquiriendo e ignorando", y cuya arma principal es la libertad de espíritu que permite el riesgo, la insubordinación e incluso la transgresión. La etimología de la palabra alude a la capacidad de poner a prueba, experimentar, observar y juzgar. Para empezar a escribir ensayo, Montaigne recomendaba al ensayista ponerse a prueba, afinar la vista, salir al encuentro del mundo y ejercitar la libertad implícita en el hecho de poder elegir el objeto de investigación, el lenguaje y los métodos con los que interpretar la realidad.

Para interpretar la realidad, se precisa de algo más que de un cuarto propio, papel, lápiz e inspiración. Es necesario, como afirma Montaigne, salir al encuentro del mundo, es decir, transitar el espacio público, ese lugar común donde reunirse con los otros para fortalecer los vínculos y donde suceden los hechos que interesan a la comunidad. El concepto filosófico del espacio público como lugar de la experiencia social y política cobró fuerza en la modernidad tras la Revolución francesa y ha sido definido desde la filosofía política contemporánea[33] como el lugar de formación y constitución de los vínculos sociales necesarios para la creación de una identidad ciudadana. Hannah Arendt se refería a él como el "espacio de aparición", el espacio desde el que crear las condiciones de posibilidad para actuar y para construir la comunidad política. En Occidente, hasta prácticamente mediados del siglo XX, los espacios para ejercer la racionalidad y actuar y participar en el debate público sobre los asuntos comunes fueron casi exclusivamente masculinos: calles, plazas, periódicos, radio, televisión, congresos, asambleas, cafés, tertulias, casinos, etc. Las mujeres, como sabemos, han sido construidas en el espacio privado de lo doméstico.

La modernidad no liberó a las mujeres europeas de su minoría de edad. La posibilidad de ejercer la razón de forma autónoma no llegará, realmente, hasta que las mujeres alcancen la emancipación económica. Y una vez emancipadas, es decir, con poder de decisión económica sobre su vida, tampoco serán plenamente reconocidas como sujetos legitimadores de conocimiento y opinión. En el siglo en el que las mujeres pudieron ir a la

universidad, desarrollar sus capacidades y tener un plan de vida laboral, se vieron con serias dificultades para progresar en el espacio público. La conciliación de las tareas domésticas con el ejercicio de la profesión duplica las horas laborales de las mujeres: trabajo en la casa, cuidados y trabajo fuera de la casa.

Justamente, el siglo XX fue un periodo difícil para el desarrollo profesional de las mujeres. Los medios tradicionales por los que discurrían la creación de opinión y el pensamiento —la prensa, la radio, la industria editorial y la televisión— tenían férreas estructuras masculinas: era poco usual ver a una mujer en la redacción de un periódico o ejerciendo como columnista de opinión y, por supuesto, más extraño era una mujer filósofa, ensayista, redactora o crítica cultural. El caso es que ese siglo fue también el del acceso de las mujeres a la educación: esto les permitió formarse y tener un proyecto laboral de vida. La gran contradicción fue que, una vez formadas, se encontraron con un mercado laboral patriarcal, cerrado y con la imposición de unos roles de género que las confinaban en el reducido espacio doméstico —la maternidad y las tareas del cuidado— y frenaba su desarrollo vocacional y profesional.

Resulta admirable conocer las trayectorias vitales y profesionales de las grandes mujeres escritoras, pensadoras, artistas o científicas del siglo XX que se dedicaron profesionalmente a su vocación (escribir, pintar, pensar…) y que se casaron o fueron madres en una época en la que no existían ayudas para la maternidad ni la conciliación de la vida familiar y laboral, y ni siquiera existía un permiso de maternidad reconocido y remunerado. Las dificultades que tuvieron que enfrentar para desarrollar su vida profesional y los desequilibrios emocionales debido a la férrea imposición de roles sociales en entornos profundamente patriarcales y hostiles hacia otras tareas que no fueran el desarrollo de su "feminidad". Sylvia Plath, Virginia Woolf, Leonora Carrington y María de Pablos (entre muchas otras) son algunos ejemplos de mujeres del siglo XX a las que no se les permitió en vida ser creativas/"genias" y ser mujeres. En el caso específico de aquellas que pusieron en práctica su ciudadanía mediante el ejercicio del debate público sobre asuntos comunes y que expresaron sus opiniones utilizando géneros

literarios de gran influencia en el debate social, como Hannah Arendt, Mary McCarthy, Susan Sontag, Dorothy Parker y Joan Didion, por mencionar solo a unas pocas, pasaron a la historia del canon androcéntrico como mujeres "agudas" (*sharp*)[34]. Este fue el "elogio" que recibieron por sus obras profundas, analíticas, reflexivas, poéticas, críticas… Mujeres excepcionales cuya obra influiría decisivamente en la cultura y el pensamiento de su época y a las que había que reconocerles "de alguna manera" sus aportaciones sin que ese reconocimiento afectase demasiado a su "feminidad". Describir a una mujer como aguda, en vez de analítica, reflexiva o filósofa, es un sesgo de género ridículo y profundamente misógino. Sería impensable que un crítico cultural llamase agudo a Heidegger y, en cambio, se aceptó como algo natural referido a Hannah Arendt, por citar un ejemplo muy visible. No es, pues, casual que en géneros literarios productores de conocimiento y saber, reducto de las élites legitimadoras, haya pocas mujeres "agudas" reconocidas en la historia del canon occidental.

Es posible rastrear en los orígenes de la cultura las fuentes del sexismo y la misoginia occidental. Ya en la *Odisea*, en el pasaje en que Telémaco manda callar a su madre, Penélope, cuando ella quiere intervenir en el espacio público, encontramos la primera experiencia de cómo la masculinidad se construye como un ejercicio de dominación sobre las mujeres[35]. Dominar a las mujeres es la forma más primaria de demostrar capacidad para el poder y Telémaco, delante de los pretendientes de su madre y posibles futuros reyes de Ítaca, cumple su *mayoría-de-edad-en-la-masculinidad* mandando callar a su madre. En esencia, el poder consiste propiamente en eso: el ejercicio y la práctica de la dominación. Y para ejercitarse necesita, como sostiene Foucault, un dispositivo que ponga en relación al menos a dos sujetos cuyas subjetividades se construyen una en la sumisión y otra en la dominación.

Tal como afirma Judith Butler en su obra *Mecanismos psíquicos del poder* (siguiendo la interpretación abierta por Foucault), el rol dominante o dominado es el resultado de la relación, no su causa. El sometimiento al poder conforma al sujeto, construye su subjetividad y condiciona su existencia[36]. Al sujeto mujer, como sujeto construido en la sumisión a lo largo de la historia cultural de Occidente, la dominación, tal y como la hemos

definido, le resulta un lugar extrañamente ajeno. La ausencia de un canon de representación de mujeres en el poder y el vacío histórico de representatividad en las formas de ejercer el liderazgo impiden normalizar el empoderamiento de las mujeres, la credibilidad y la legitimidad de su ejercicio. Más allá de reinas, santas, vírgenes, mártires e iluminadas, no existen referentes sobre las formas de ejercer la dominación desde la feminidad.

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, las pocas mujeres que han podido acceder al espacio público y a cuotas de poder significativas han sido usualmente representadas desde la caricaturización y la ironía. La resistencia a la intrusión femenina en el territorio discursivo del poder tradicionalmente masculino se salda, en la versión más culta, con comparaciones que ridiculizan a las mujeres identificándolas con modelos de feminidad causantes de grandes peligros para el hombre: sirenas, medusas, magnicidas, regicidas, asesinas, etc. La tragedia griega y la mitología clásica están plagadas de episodios en los que el ejercicio del poder por parte de las mujeres produce terribles desgracias para un pueblo. En la versión menos clásica, es decir contemporánea, las formas y maneras de impedir que las mujeres se empoderen dejándose oír en el espacio público —incluyendo en este las redes sociales—, se manifiestan en feroces insultos que aluden a su condición sexual o reproductora, a sus cuerpos —que sufren una continua sobreexposición al insulto desde el juicio estético— o a su inteligencia. En resumen, la cultura occidental constituye un compendio de variaciones sobre las mismas prácticas, pues "en lo relativo a silenciar a las mujeres, la cultura occidental lleva miles de años de práctica"[37].

El problema de no tener un canon normalizado de liderazgo femenino y tener como únicos referentes a los hombres ha producido una masculinización del ejercicio del poder. Si analizamos las metáforas que conceptualizan la acción de cómo las mujeres se empoderan y llegan a alcanzar posiciones de poder —derribar muros, abrir puertas, remover obstáculos, romper el techo de cristal, etc.—, vemos que todas ellas aluden a impedimentos del desarrollo normal de una trayectoria profesional. Tras las puertas, los muros y los techos hay un reconocimiento implícito del doble

esfuerzo que deben hacer las mujeres para posicionarse en un lugar en el que tradicionalmente no han estado, un lugar cuya condición les resulta ajena y extraña. Tal y como entendemos la categoría *mujer* en su construcción histórica y social, difiere completamente de la categoría *poder* en sus formas de ejercicio discursivo y prácticas de dominación. En este sentido, mujer/poder es un oxímoron, una disyunción excluyente que encierra en sí misma una contradicción.

El propio ejercicio de oposición a la dominación masculina y las formas conceptuales de la emancipación que articulan el pensamiento feminista contemporáneo, sobre todo a partir de la filósofa estadounidense Judith Butler[38], han sido planteadas como ejercicios débiles de desestabilización, actos *performativos* realizados por sujetos contrahegemónicos, cuya repetición puede desplazar algún aspecto de la realidad. Pero la repetición y la performatividad no son suficientes para transformar la realidad: ¿dónde está entonces el espacio de aparición necesario para las acciones transformadoras de las condiciones materiales o sociales? El sujeto de Butler deriva fácilmente hacia subjetividades sin agencia, inmovilistas y constreñidas por las estructuras sociales.

Para liberar las *subjetividades sometidas*, los actos performativos y las iteraciones de lo real no son suficientes. Es necesario organizar estrategias que posibiliten nuevas subjetividades. Parafraseando a Paulo Freire, no podemos entrar en la lucha como objetos para así después convertirnos en sujetos. El proceso de convertirse en sujetos empieza por entender cómo funciona el dispositivo del poder en nuestras vidas y cómo impulsar procesos para desactivarlo. Y, en referencia al tema que nos ocupa, cómo estas estructuras de dominación atraviesan el campo cultural y las relaciones de los agentes que lo componen. Ello nos permitiría contestar a la pregunta sobre la invisibilidad de los bienes culturales producidos por mujeres.

El pensamiento feminista contemporáneo no ha elaborado una sólida teoría de la emancipación. Hay una abundante literatura crítica con el humanismo androcéntrico y la dominación patriarcal desde la perspectiva de género, raza, colonialismo, etc.; sin embargo, se está obviando la importancia de pensar también qué proyectos de vida en común necesitamos explorar;

proyectos de emancipación que pongan en relación significativa *lo que nos está pasando* y lo que hay que hacer para cambiarlo. La crisis actual de las humanidades tiene que ver sin duda con el exceso de crítica desde la servidumbre y con el déficit de exploración del terreno de la emancipación. Las humanidades también tienen que dar ya el paso de objeto a sujeto de la epistemología contemporánea. Necesitamos saber "menos quiénes somos y más saber qué tenemos que hacer"[39]. Como a toda la posmodernidad, al feminismo contemporáneo le falta un proyecto político común. Demasiada epistemología centrada en la búsqueda del *quién soy* deja suspendida en la nube de la construcción y la deconstrucción a la subjetividad femenina y, en el peor de los casos, la diluye en proyectos multiidentitarios que se pierden en la demanda cultural desde el *resentimiento*. Pero la ontologización del resentimiento provocado por diferencias en las identidades solo produce fracturas. Es preciso debatir y razonar a partir de un entendimiento de lo común, cartografiar mundos comunes. Mirar un poco más allá de las existencias individualizadas y fragmentadas para pensar las causas que desunen y poder intervenir sobre ellas: "Para la construcción política de un futuro feminista que no haga reproches a la historia en la que nació, puede que necesitemos desatar nuestros vínculos afectivos con la subjetividad, la identidad y la moral y reparar nuestro poco desarrollado gusto por la discusión política"[40].

Entonces, al plantear la pregunta de por qué no hay mujeres en el ensayo y definir este como un género literario que precisa del espacio público para su ejercicio, estábamos ya señalando el lugar y la causa del déficit de mujeres ensayistas: el espacio público en el que históricamente no han estado las mujeres y que ahora identificamos también como la causa del déficit de proyectos de emancipación. Ciertamente, para explorar el terreno de la emancipación, no basta con saber acerca del mundo y de nosotras, no basta con el cuarto propio: hay que dar el salto de la construcción de conocimiento al espacio público que posibilita la producción de realidad *legitimada*, lo que anteriormente hemos llamado, en términos arendtianos, el *espacio del aparecer* como el lugar que crea las condiciones de posibilidad para la acción y, por tanto, la práctica de proyectos de emancipación. Se trata ahora de

formar parte del grupo restringido de sujetos (*filósofos*) con capacidad para interpretar el mundo, intervenir en él y *crear realidad*.

La línea crítica de interpretación en relación con este tema la forma el binomio Nietzsche-Foucault y sus análisis sobre la relación entre el saber y el poder. Para explicar esta relación, necesito aclarar primero qué entiendo por realidad legitimada. Entiendo por *realidad legitimada* aquella que se convierte en guía y marco de representación de los relatos que dan sentido a una comunidad o sociedad en una época determinada. La historia de las religiones, el psicoanálisis o la propia historia de la filosofía son ejemplos de realidad legitimada. La realidad legitimada alude a una verdad construida en un proceso histórico determinado: el marxismo, el idealismo, el platonismo o la física newtoniana podrían ser formas de comprensión de este concepto. ¿Y cómo es este proceso de construcción de realidad? y ¿quién o quiénes tienen el poder de crear realidad legitimada?

Sin duda Foucault es la clave para interpretar cómo actúa el dispositivo de saber/poder en el proceso de construcción de realidad. En su obra *La verdad y las formas jurídicas* hace una lectura *a contrapelo* del mito de Edipo, una lectura transgresora sobre las formas de producir verdad y su relación con el poder a través del mito. Se trata de una interpretación innovadora, por cuanto elude la vieja versión de Edipo como la expresión del deseo (Sigmund Freud, Carl Jung, Otto Rank, Erich Fromm, etc.) para plantear una lectura de la tragedia desde la historia de la corrupción del poder político y la ocultación de las formas legítimas de producir verdad. Esta ocultación, sostiene Foucault, derivará finalmente hacia el cuestionamiento de la propia legitimidad del poder, hacia su caída final en la corrupción y la tiranía. Que es justamente el título que Sófocles le dio a esta tragedia, *Edipo rey*, donde la palabra *rey* hace alusión a la forma de gobierno propia de las monarquías del periodo arcaico: la tiranía.

Veamos: la tragedia de Sófocles comienza en el momento en que el poder de Edipo empieza a ser cuestionado, cuando la peste asola la ciudad de Tebas. Edipo envía a Creonte, hermano de Yocasta, la reina, a Delfos para que averigüe la causa de la plaga. Creonte regresa diciendo lo que ha dicho el oráculo de Delfos: que la peste no cesará hasta que se castigue al asesino de

Layo (el anterior rey de Tebas al que Edipo mató en una encrucijada de caminos sin saber que era su padre). Edipo lanza una terrible maldición sobre el culpable sin saber que recaerá sobre sí mismo. Interroga al adivino Tiresias, quien, conocedor de toda la verdad, intenta esquivar las preguntas, pero cuyas respuestas evidencian que Layo murió en una encrucijada de caminos a manos de un hombre y no de unos bandidos. Edipo sabe ya que ese hombre puede ser él, pues mató a un señor que viajaba con su séquito precisamente en una encrucijada cerca de la ciudad de Tebas antes de coronarse rey. El círculo empieza a cerrarse. Edipo manda llamar a un pastor que ha sido testigo de los hechos: Edipo quiere saber. Tras un duro interrogatorio, no exento de amenazas de tortura, le arranca la verdad de lo que vio. Edipo es hijo de Yocasta y mató a su padre Layo en una encrucijada de caminos cerca de Tebas. Es el fin del relato: la relación poder-saber se cierra y la verdad ciega a Edipo.

Volvemos entonces a lo que hemos definido como el argumento principal de esta obra: cómo las diversas formas de producir y enunciar la verdad se van sucediendo en la tragedia y van cuestionando el poder, y cómo este intenta obviarlas para mantener su soberanía. "La tragedia de Edipo es, por tanto, la historia de una investigación de la verdad: es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las prácticas judiciales griegas de esa época"[41]. Los dioses, el oráculo, el adivino Tiresias, el esclavo y finalmente el testimonio del pastor, todos, apuntan a la evidencia de que Edipo es hijo de Layo y que lo mató. Sucesivamente, en grados de legitimidad *decreciente*, desde la profecía de origen divino hasta el testimonio más democrático del pastor, basado en los ojos que han visto, encontramos todas las formas posibles de producir verdad: el oráculo, que invoca la desgraciada profecía de origen divino; el adivino Tiresias, cuya verdad es de naturaleza también profética y semidivina (los dioses hablan por boca de los adivinos); el esclavo, al que le fue entregado el niño Edipo para que lo perdiera en el bosque, y el pastor que vio cómo el Edipo adulto mataba a Layo en la encrucijada de caminos. Estos últimos testimonios basados en los *ojos que vieron*, en el testimonio del cuerpo y el mundo sensible —frente al inteligible de dioses y adivinos—, representan las formas de producir verdad y de

legitimarla democráticamente propias de la Grecia clásica y que emanan del pueblo: del pastor y del esclavo. Se trata de formas de verdad democrática inapelables, frente a las que, finalmente, el poder del tirano-rey, Edipo, se derrumba. Todos estos testimonios divinos y humanos, sostiene Foucault, como modos diferentes de producir verdad, configuran formas de verdad legítimas que expresan lo mismo, la sospecha hacia al poder: "Entre los pastores y los dioses hay una correspondencia: dicen lo mismo, ven la misma cosa, pero no con el mismo lenguaje y tampoco con los mismos ojos. Durante toda la tragedia vemos una única verdad que se presenta y se formula de dos maneras diferentes, con otras palabras, en otro discurso, con otra mirada"[42].

Y luego está Edipo, que detenta el poder porque es el rey de Tebas, porque venció a la esfinge y utilizó su saber para hacerse con el poder del reino, pero que *no sabe lo fundamental*: cuál es su linaje. A Edipo el deseo por mantenerse en el poder acabará cegándolo. Sin duda, como sostiene Foucault, durante toda la obra se siente amenazado: no puede obviar las evidencias que van apareciendo, se cuestiona su legitimidad, los testimonios y las diversas formas de producir verdad lo tienen acorralado. Se va a descubrir que su poder se asienta sobre una doble transgresión de la ley natural: el asesinato (parricidio) y el incesto. Y el esfuerzo por mantenerse en el poder ocultando la verdad empieza a corromperlo. Tebas apesta, el poder se ha corrompido: "Edipo no defiende en modo alguno su inocencia, su problema es el poder y cómo hacer para conservarlo; esta es la cuestión de fondo desde el principio hasta el final de la obra"[43].

Se ha afirmado en muchas ocasiones que los textos clásicos son valiosos por el hecho de perdurar a lo largo del tiempo, pero esta afirmación es simplista y necesita matizarse. Los textos clásicos son valiosos, porque leídos en cualquier tiempo y lugar aportan una visión nueva, iluminan una nueva parcela de realidad que, tal vez, antes no estaba ahí o no había sido vista. A finales del siglo XX y principios del XXI, el complejo de Edipo de la civilización occidental nada tiene que ver con el deseo y sí mucho con la corrupción del poder. El envejecimiento de las democracias, el avance de los totalitarismos y la distorsión de las formas de producir verdad en las sociedades de la sobreinformación nos acercan a esta lectura foucautliana:

cómo las estructuras de poder ocultan y encubren formas de producir verdad, crean relatos y construyen la realidad a su antojo y según su beneficio para legitimarse y reproducirse. Este es el relato del poder en nuestra época. Y, como nos advierte el mito, es entonces cuando el poder se corrompe y apesta. Para desenmascararlo es necesario realizar el gran ejercicio democrático de cortocircuitar el dispositivo saber-poder que permanece oculto.

En Occidente, las formas de producir verdad legitimada, tanto divinas como humanas, siempre han estado bajo el sistema de dominación masculina. La razón patriarcal[44] está presente en las religiones, los mitos, el psicoanálisis, la filosofía e incluso la ciencia. Desenmascarar la connivencia saber-poder de esta razón pasa por cuestionar la legitimidad de las verdades que produce el dispositivo saber/poder. En referencia al tema que nos ocupa: las industrias culturales, el campo cultural y el ensayo, la producción de verdad y realidad legitimada forman parte de la dominación del relato masculino y de los bienes simbólicos producidos por el hombre blanco y occidental. No hemos llegado todavía al momento edípico en el que esta revelación le haga al androcentrismo arrancarse los ojos.

Una lectura distinta del mito, tan contemporánea como la de Foucault y obligatoria desde la perspectiva de género, nos llevaría a suponer un intento desesperado del varón Edipo por reproducir el reinado de la dominación masculina ante el vacío de poder y la posibilidad de su ejercicio por parte de una mujer: la reina viuda Yocasta. Para ello, además, tiene que vencer a la Cantora, la Esfinge, un monstruo mitad mujer que plantea enigmas en verso y cuya sabiduría tiene atemorizado a todo el pueblo de Tebas. Primero la Esfinge y luego su madre…, a demasiadas mujeres tiene que vencer Edipo para coronarse rey.

Si nos preguntamos quién ha tenido el privilegio histórico de construir realidad legitimada, el poder de nombrar, descubrir, conceptualizar e imponer visiones y construcciones del mundo en Occidente, de nuevo hay que concluir que el hombre blanco y burgués. El dispositivo poder/saber no se conjuga en femenino.

La misoginia[45] fue durante mucho tiempo una barrera de contención a la presencia cultural de las mujeres. En primer lugar, porque la práctica del

poder de las mujeres cortocircuita el vínculo de la dominación, su propia razón de ser. Fulmina y vacía de contenido el dispositivo que construye la sumisión de una y la dominación del otro. Justamente, el déficit de la mujer como ciudadana de pleno derecho en el espacio público es la consecuencia de esta desproporción en el reconocimiento y la legitimidad. El resultado de este asedio al empoderamiento de la mujer fue el avance de un discurso misógino. La misoginia romántica, ejemplificada por Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard y el propio Nietzsche, construye un modelo de mujer cuyos rasgos —esenciales y comunes a todas— las subalternizan frente a los rasgos propios del colectivo de varones. La mujer universalizada perdía su individualización; todas las mujeres se volvieron idénticas y la identidad iba asociada a la naturaleza reproductiva de "la mujer" y a los roles que la sociedad le imponía como cuerpo expropiado y explotado para los cuidados y la reproducción. Sobre estas características se naturalizó la desigualdad. La mujer pertenecía al reino de la naturaleza, sus atribuciones eran las propias de la hembra de la especie; el hombre, en cambio, era un ser superior, autónomo, racional e independiente del mundo natural. Mientras que a las mujeres se les negaba el principio de individualización, pues todas las mujeres eran "la mujer" y lo que se afirmaba de una servía para todas indistintamente, a los hombres se les reconocía la diferencia que permitía la membresía política, pues todos eran individuos, iguales —que no idénticos— en cuanto al reconocimiento de sus derechos, con plena capacidad para desarrollarse en el espacio público, autónomos, libres, independientes y racionales y, por supuesto —o más bien por contrato—, debían respetarse mutuamente para alcanzar la paz social.

> Ciertamente, las mujeres han sido siempre "las idénticas" —a diferencia de los varones que han constituido siempre entre ellos "espacios de los iguales" en el sentido no precisamente de ámbitos igualitarios, sino de pares en tanto que varones, en tanto que miembros del genérico que, a título de tal, tiene el poder y en que, por tanto, se vuelve importante discernir el quién es quién—: en este sentido la individualidad como categoría política y ontológica pertenece a los ámbitos en que se juega el poder y que para ubicarse en los cuales se precisa tener información acerca del modo en que este se distribuye y circula. Por el contrario, en el espacio de las idénticas, como espacio simbólico donde no están en cuestión poderes de peso, se hace irrelevante la

determinación de la individualidad[46].

Como afirma Celia Amorós en el espacio de "las idénticas", no existe la individualidad, que es la condición ontológica imprescindible para habitar el espacio público, lugar en el que el principio de individuación, el quién es quién, determina la libertad y el ejercicio del poder. Desde la misoginia más rancia era preciso justificar cómo las características del sexo femenino eran contrarias a la individualidad que posibilita el poder, paso previo para excluir de los espacios democráticos a las mujeres por incumplimiento de la primera condición fundacional de la ciudadanía; a saber, ser únicas y discernibles. ¿Cómo iban a ser las mujeres autónomas o independientes si eran todas idénticas? ¿Y cómo un ser dependiente podía tener voz legítima y presencia epistemológica?

Sin duda, en el origen de la exclusión de las mujeres de los espacios y de los grupos de legitimidad del saber y del conocimiento está la exclusión previa de los lugares donde suceden los hechos que han de ser narrados. Aquí podemos señalar ya una de las explicaciones de por qué no hay mujeres en el ensayo. La experiencia de las mujeres, alejada del espacio público y construida en la privacidad del espacio doméstico, limita sus posibilidades de ser testigos directos de los hechos que afectan a la comunidad. Les impide construir conocimiento y saber, tener un pensamiento crítico, elaborar proyectos de emancipación, ser sujetos agentes del relato social e histórico…

Entonces, ¿no hubo mujeres ensayistas como no hubo mujeres filósofas? De nuevo, cuando planteamos este tipo de preguntas estamos levantando la sospecha sobre la afirmación que lleva implícita. Si cuestionamos la existencia de las mujeres en la historia de la cultura, es justamente para afirmar no que no las hubiera, sino que las hubo, pero que la historia *oficial* las desconoce y el canon no las recoge. Por tanto, estamos ante otra pregunta esencial que tiene la misma respuesta que las anteriores y, como vimos, responderla implica necesariamente dar el salto hacia un nuevo paradigma de comprensión histórica y de construcción del relato. Se trata de un trabajo genealógico, como en la tragedia de Edipo, un trabajo de rastreo de los procesos y las formas de producir el canon que el binomio saber/poder ha ido

construyendo a lo largo de la historia.

Comencemos entonces por el canon: ¿quién establece y quién dice lo que es valioso? No se trata de un debate académico, se trata de un debate que tiene que ver con el dispositivo de poder y sus mecanismos de ocultación, con las formas simbólicas de la dominación cultural, con el estatus y la legitimidad del modelo de cultura dominante.

En la primera historia de las mujeres filósofas que conocemos, escrita por Gilles Ménage (1690)[47], se catalogan al menos 75 mujeres filósofas encontradas en libros antiguos. Se trata de un primer, y admirable, intento de visibilizar y poner en valor el saber de las mujeres de su tiempo, mujeres notables cuyos círculos y salones frecuentaban María de Rabutin-Chantal, marquesa de Sévigné, Marie-Madeleine Piochet de la Vergne, condesa de La Fayette y Anne Lefebvre Dacier, mujeres filósofas bien visibles en su época. Más recientemente, ya en el siglo XX, *A History of Women Philosophers* (1987), de Mary Ellen Waithe[48], comienza también con las preguntas ¿hubo filósofas?, ¿es posible una historia de las filósofas? Y presenta un recuento importante de mujeres filósofas olvidadas por la historia canónica. Ahora bien, como vio también Griselda Pollock en relación con el problema de la invisibilidad de las mujeres en el arte, para hacer frente al "olvido histórico" no es suficiente con añadir nombres de mujeres al catálogo de la historia de la filosofía. Las tareas de archivo, aunque importantes, no pueden ser las únicas. Es preciso algo más. Y ese algo más empieza por revisar las categorías conceptuales que subyacen al canon y el estatuto epistemológico sobre el que se ha construido. Cuando hablamos de estatuto epistemológico, hacemos también referencia a los modos y medios de construcción de conocimiento, es decir, a las formas de producir saber: los géneros literarios, modos de escritura y medios artísticos en los que se expresaron las mujeres. ¿Cómo fueron las contribuciones de las mujeres al conocimiento? Si analizamos de cerca las producciones de las mujeres, observamos que los géneros literarios elegidos por la mayoría de ellas para construir conocimiento y analizar de forma crítica la época que les tocó vivir no fueron ni el ensayo ni los tratados filosóficos, sino formas literarias más intimistas: las cartas, los diarios, las memorias y las confesiones, es decir, los espacios

literarios que les permitían construir un yo narrativo desde el que articular su pensamiento crítico. La mayoría de las mujeres —sostiene María Luisa Femenías en su libro *Ellas lo pensaron antes* (2022)—[49] recurren a la narración epistolar, el ensayo moral de tipo filosófico, la novela, la poesía y el teatro para expresar sus ideas: Christine de Pizan, María de Zayas, Juana Inés de la Cruz e incluso Simone de Beauvoir. Esto responde a la pregunta de qué textos son o no son "filosóficos" y cuáles hay que dejar fuera del canon.

Aquí encontramos la primera gran dificultad para visibilizar las producciones culturales de las mujeres. La reconstrucción del canon también incluye cuestionarse las formas de producción de conocimiento que se consideran "legítimas". Hubo que esperar hasta el siglo XX para que estas tareas de investigación, deconstrucción y reconstrucción se pudieran llevar a cabo. La revisión de los principios epistemológicos que excluyen las producciones de las mujeres que tuvieron acceso a una formación y pudieron producir bienes simbólicos para la comunidad es importante. Pero ¿cómo trabajar desde fuera de las fuentes oficiales? Esta pregunta implica la revisión de la supuesta objetividad de la ciencia y del sujeto epistemológico que la fundamenta.

El modo en que se construye la ciencia ha sido objeto de análisis desde el pensamiento feminista. El feminismo epistemológico y decolonial insiste en que las relaciones asimétricas entre sexo, raza y género atraviesan épocas, estructuras sociales y formas de conocimiento. En relación con el canon científico, la conclusión es unánime: las mujeres no forman parte del canon científico porque las formas de producir ciencia y saber están sesgadas[50].

Desde la epistemología feminista se está trabajando en los modos y medios de producción que han quedado al margen. Si atendemos al criterio historicista por el que siempre se ha guiado la historia de la filosofía, y que entiende la filosofía como la forma de construir marcos de comprensión y explicación que den cuenta del propio tiempo, entonces cualquier género es capaz de construir conocimiento sobre las especificidades de una época desde un pensamiento crítico: las cartas, el teatro, la poesía, los diarios y otras formas de producir saber alejadas de la razón sistemática deberían, pues, ser incluidas.

Además, el caso de las mujeres resulta aún más interesante, porque el punto de vista desde el que se sitúan para la producción de conocimiento suele hallarse en la periferia, un lugar privilegiado para la crítica. Este punto de vista privilegiado resulta molesto para el canon, puesto que rompe las miradas hegemónicas y cuestiona la soberanía de la supuesta objetividad tradicional de la razón patriarcal. María Luisa Femenías, citando la obra *La raison en procès* (1986), de Louise Marcil-Lacoste, lo describe así:

> Los escritos de las mujeres filósofas son relevantes en número y especialmente críticos pues miran y leen desde un lugar descentrado, marginal, que ilumina las condiciones de apreciación de una realidad "otra" y que exigen otra forma de escritura. Estas miradas desde los márgenes invitan, como lo advirtió Sandra Harding, a la deconstrucción de la mirada y de la lectura hegemónica favoreciendo la instalación de la duda sobre el significado único del texto[51].

El desplazamiento de la mirada hacia un punto de vista distinto lleva implícita una desterritorialización de los cuerpos que están excluidos de los saberes y las ciencias desde las que se organiza y ordena toda la producción de conocimiento y saber de una época. Desterritorializar un cuerpo significa, en términos culturales, arrancarlo de los lugares comunes en los que se desarrolla y expresa un campo cultural tales como el lenguaje oficial, los medios y modos de producción, los géneros, las ciencias, las disciplinas… y en general todo aquello que construye la cartografía del campo cultural y que legitima quién puede ubicarse en él y quién no. La desterritorialización cultural no implica necesariamente que haya que pertenecer a un grupo marginado, de la misma manera que para desarrollar un punto de vista feminista no es necesario ser mujer: significa desarrollar un punto de vista diferente que pueda llegar a constituir un privilegio epistémico. En este sentido, la desterritorialización lleva implícito el privilegio epistémico de un punto de vista diferente, resultado de cruzar los límites y las fronteras, exponer el cuerpo al "afuera" (*abroad*), hallarse en el extranjero, vivir el exilio y nomadizarse en él.

La lectura que Gilles Deleuze y Félix Guattari hacen de la literatura de Kafka en el libro *Por una literatura menor*[52] sitúa perfectamente el marco de comprensión para este tema. En primer lugar, sostienen los autores, una

literatura menor no se expresa en la "lengua oficial", es decir, en ella el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. En Kafka esto forma parte de su construcción biográfica: es judío cuya lengua materna es el yiddish —idioma que es un extraño dialecto del alemán—, pero Kafka escribe en alemán, la lengua burocrática y oficial de Checoslovaquia, que fue la que aprendió en el colegio, pero no es la lengua vernácula del país, que es el checo. Tres importantes desterritorialidades lingüísticas reales que la literatura de Kafka ha de salvar y que tal vez contribuyan a explicar su búsqueda de un significante siempre oculto.

En segundo lugar, en una literatura menor todo es político. El lugar desde donde habla el autor o la autora, el extrañamiento, la desterritorialidad y el nomadismo construyen un pensamiento oblicuo y refractario a los convencionalismos. En la lectura de Deleuze y Guattari, la literatura de Kafka es una "máquina de combate" en la que se entretejen vida y literatura. La literatura es el combate de su vida, que se plasmará a través del simbolismo, el sentido esotérico, las paradojas y, por supuesto, el significante oculto. Estos recursos enmascaran sentidos que son verdaderos dispositivos políticos. La literatura de Kafka, sostienen Deleuze y Guattari, es una máquina de combate contra los dispositivos de poder de su época.

En tercer y último lugar, en la literatura menor todo tiene un valor colectivo: no hay grandes maestros ni corrientes literarias a las que adscribirse y el sujeto narrativo no es un yo introspectivo que tiene que autoexplicarse continuamente. Se trata, como hemos visto, de una literatura nómada, sin voz ni territorio, que construye textos solitarios y marginales, y es precisamente esto lo que le da mayor resonancia para contactar con lo social y lo colectivo, pues es desde la marginalidad desde donde se articula el combate contra los dispositivos de poder. Es cierto que, en ese combate que son los textos de Kafka, muchos de sus relatos exhiben el fracaso —la carta que nunca llega, la puerta de la justicia que no se abre, *El proceso* o la imposible subida a *El castillo*—, pero es entonces cuando se convierten en bellos artefactos estético-políticos: en todos ellos el fallo y la disfunción del sistema es social y ante esto solo cabe una respuesta política.

Para ir concluyendo, las características que hemos mencionado, aunque

Deleuze y Guattari subrayan que no se trata de características, sino más bien de condiciones sociales que las propician —desterritorializar el lenguaje, romper las miradas canónicas y las explicaciones omnicomprensivas, invocar y construirse desde la colectividad—, son las causas de la existencia de esta literatura menor, que no pretende contar historias entretenidas ni escribir superbién, sino que básicamente consiste en crear máquinas de combate.

Máquinas de combate es lo que han sido todas las producciones del pensamiento feminista contemporáneo y gran parte de las producciones artísticas y culturales de las mujeres a lo largo de la historia. En el caso de la filosofía y del ensayo como género literario, los textos producidos por mujeres han tenido que construirse desde el extrañamiento de escribir y pensar en una lengua (filosofía) que no las representa. María Zambrano es nuestro ejemplo más visible. Ella creó un lenguaje nuevo alejado de las formas de pensar por cuya condición de mujer le habían negado. La razón poética es un bello hallazgo contrahegemónico que le permite a Zambrano salvar su vocación de filósofa y pensar desde la desterritorialización a la que la habían sometido. Para poder expresar la contradicción de ser mujer y querer desarrollar su vocación de filósofa, debía situarse desde un lugar ajeno a la asimetría de los géneros, *más allá*. La desterritorialización de las mujeres de la historia de la filosofía y del canon corporeizado de conocimientos las ha convertido en nómadas, exiliadas de las formas canónicas de producir conocimiento y saber. Pero, como en el mito de Antígona, no se puede construir comunidad sobre este exilio. Hegel se equivoca: fue un error dejar a Antígona fuera de la ciudad. Porque Antígona vuelve y avisa de que no se puede construir la ciudad en torno a esta pérdida, que esa parte de la humanidad que se ha quedado fuera será una maldición para la convivencia de la comunidad[53].

El desencanto de descubrir que la historia de la filosofía no nos incluye ha sido para muchas mujeres con las que he hablado el verdadero desencanto de sus vidas intelectuales. Personalmente, para mí fue un drama descubrir que no estaba representada en el pensamiento universal de todos los filósofos que había estudiado. Y tuve que hacer un largo y doloroso duelo para ir desvinculándome del amor autorreferencial hacia aquellas construcciones de

conocimiento erigidas bajo una única voz, con capacidad de apelar a un logos universal que excluía a las mujeres y las enterraba vivas bajo esa supuesta universalidad.

Las consecuencias de esta exclusión —el pensamiento contrahegemónico, el punto de vista privilegiado, el nomadismo, el extrañamiento del sujeto y la desterritorialización— siguen actuando como verdaderos dispositivos en la producción cultural de las mujeres. Desde ahí, desde los dispositivos y las máquinas de combate, creo que es posible comprender la antinomia que plantea el ya mencionado relato de Kafka "El gran nadador". Se trata de un breve relato publicado en 1920, cinco años después de *La metamorfosis*, que forma parte de su obra inacabada y cuyo argumento entreteje una curiosa paradoja.

El relato comienza cuando el gran nadador vuelve, triunfante, de los Juegos Olímpicos a su ciudad, donde le espera una masa exaltada que, entusiasmada por la hazaña, grita su nombre. Sin embargo, cuando llega el momento de pronunciar su discurso, el flamante campeón olímpico declara:

> ¡Estimados invitados! Admito haber batido un récord mundial, pero si me preguntaran cómo lo conseguí, no podría ofrecerles una respuesta satisfactoria. De hecho, para serles sincero, no sé nadar. Siempre quise aprender, pero no se presentó la oportunidad. ¿Cómo pudo ser entonces que mi patria me enviara a los Juegos Olímpicos? Esa es precisamente la cuestión que me ocupa. En primer lugar, debo constatar que esta no es mi patria y que a pesar de todos los esfuerzos no entiendo ni una palabra de cuanto aquí se dice[54].

Hemos afirmado al principio de este capítulo que la visibilidad de las mujeres en géneros literarios tan masculinizados como el ensayo precisa de algo más que un cuarto propio, papel, lápiz y bolígrafo. Precisa de una conquista del espacio público que produzca desplazamientos importantes en el punto de vista hegemónico que lleva implícitas las formas de construcción de saber y su relación con el dispositivo de poder. Desplazamiento en el punto de vista *universal* a favor de puntos de vista concretos, situados, polifónicos, oblicuos o subalternos. El problema es cómo situarse en el espacio público, lugar de máxima visibilidad donde se tratan los asuntos comunes. ¿Cómo organizar un discurso hegemónico desde la

desterritorialización? ¿Cómo ser campeón olímpico sin saber nadar? Situarse en el espacio público es fundamental para la construcción del sujeto productor de conocimiento y realidad, porque ¿se puede tener una voz legítima para construir conocimiento y realidad sin tener visibilidad?

CAPÍTULO 4

A LA VISTA. MUJERES Y ESPACIO PÚBLICO

"¡Mujeres, vida, libertad!".
A Masha Amini

En vue (a la vista) es el título de un cuadro pintado en 1880 por Vicente Palmaroli y González. Se trata de un óleo sobre tabla de dimensiones reducidas, 43 × 22 cm, que representa en plano vertical a una mujer bien vestida, mirando por unos prismáticos en la playa de Trouville-sur-Mer (Normandía). Una mujer que mira es una mujer convertida en sujeto del relato. En la modernidad, las mujeres burguesas se arreglaban para ser vistas, aparecían en el espacio público para ser miradas. Sin embargo, este cuadro de Palmaroli (a la vista) muestra la acción misma de mirar[55].

La primera vez que vi este pequeño óleo fue en el Museo del Prado, impreso en una carpeta portadocumentos tamaño DIN-A4 que se vendía en la tienda del museo. Me resultó tan interesante que pregunté en qué sala podía verlo. Me respondieron que no estaba expuesto, que pertenecía a la colección del museo y formaba parte de los fondos. Compré la carpeta, me la llevé a casa y durante años me acompañó todos los días a mis clases. Me servía de funda para guardar guiones de clase, textos para leer y guías rápidas de lectura sobre esos textos.

Que haya visto ese cuadro tantas veces no significa que lo haya mirado. Es curioso, pero hace apenas unos días sentí como si lo viera por primera vez. Confieso que tenía la carpeta sobre la mesa y de repente se me reveló todo su significado. Para empezar, recordé aquello que me había llamado la atención la primera vez que lo vi: la presencia de esta mujer en la playa, vestida hasta los pies —traje largo, fular, sombrero, guantes y sombrilla—, mirando por

unos prismáticos.

Mirar por unos prismáticos en la playa, en principio, no tiene ninguna trascendencia y puede ser una acción habitual. Lo que no es tan habitual es la representación pictórica de una mujer que mira. De hecho, el rol de mirar, que es el tema de este cuadro, no era el propio de una mujer burguesa en la modernidad; más bien al contrario: la mujer burguesa salía al espacio público para ser mirada.

Probablemente las playas de Normandía en el siglo XIX eran un lugar para *dejarse ver*: allí acudían la aristocracia y la burguesía parisinas no solo a veranear, sino también a visibilizar su condición de clase y estatus social. A principios del siglo XIX, con el surgimiento de la ciudad moderna, aparecieron nuevos espacios en los que entablar relaciones sociales y dejarse ver. Las calles se llenaron de paseantes anónimos, ansiosos por transitar los nuevos espacios del progreso: anchas avenidas, parques y jardines, altos edificios, elegantes pasajes comerciales, cafés y locales de ocio, nuevas construcciones de hierro y acero, etc.; lugares por los que fluía la vida cotidiana de la ciudad. Pasear por ellos, además de un ejercicio de relación social, suponía exhibirse como ciudadano del nuevo tiempo.

La figura del paseante o *flâneur* recreado por Charles Baudelaire en el *Pintor de la vida moderna*[56] y protagonista absoluto del *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin[57], representa a un paseante ocioso-burgués sin lazos familiares ni sentimentales, cazador de experiencias urbanas, cronista único de lo que pasa en la calle. Un transeúnte que viaja, cual Ulises, por las recién estrenadas avenidas de la modernidad, experimentando y protagonizando en primera persona el relato literario y social de la época. Este testigo *nada modesto* de los principales cambios sociales es un espíritu libre, que camina por las calles perdido entre la multitud, que observa y juzga todos los acontecimientos y cuyos juicios tendrán el privilegio de la universalidad. La mujer, en cambio, difícilmente podrá interpretar este rol. La condición de ser y estar de la mujer en el espacio público se construye *en tránsito*, es una identidad de *paso rápido*. Difícilmente la mujer podrá experimentar la libertad de sentirse una más entre la multitud, perderse, aflojar el paso, caminar libre. Porque esta forma de *estar* en el mundo puede confundir el

deseo masculino. El cuerpo de la mujer es vulnerable en los espacios de la ciudad.

El *flâneur*, a la vez que simboliza el privilegio de la libertad de movimientos de los varones, personifica las nuevas formas de subjetividad masculina que construirán el relato cultural canónico: el *flâneur*, el *dandy*, el hombre entre la multitud, el artista maldito, el líder carismático, el revolucionario… Siguiendo la famosa divisa de Baudelaire, hay que dejarse llevar por "la vida social que fluye". Se trataba entonces de caminar, observar y mirar cómo todo lo sólido se desvanece en el aire[58]. En este relato de la modernidad, caminar llegó a ser una experiencia sociopolítica fundamental para comprender qué estaba sucediendo y cómo intervenir en las transformaciones del mundo moderno.

Para llegar a ser *flâneuses* con derecho a ser sujetos de la experiencia social, las mujeres tendrán que hacerse visibles y transitar el espacio social y público. Sortear las dificultades y los impedimentos: ¿cómo ser sujetos del relato social con capacidad de leer "a contrapelo" las transformaciones del propio tiempo?

> Añoro la libertad de deambular por la calle sola, de entrar y salir a mi aire, de poder sentarme en las Tullerías y en los jardines de Luxemburgo, de pararme ante los escaparates de las tiendas artísticas, de entrar en iglesias y museos, de callejear por la noche por la parte antigua; eso es lo que añoro, y sin esa libertad es imposible convertirse en una auténtica artista[59].

La separación genérica de los espacios privado y público en el siglo XIX y el confinamiento de las mujeres en el espacio privado serán obstáculos importantes para el progreso de las mujeres[60]. La experiencia de las mujeres se desarrolla fundamentalmente en el marco analítico de la vida cotidiana y los usos del tiempo aparecen segmentados por los trabajos domésticos y la crianza[61]. A pesar de estas limitaciones y restricciones, hubo mujeres intrépidas y osadas, mujeres como Flora Tristán o George Sand, que se atrevieron a travestirse de hombres para disfrutar de la libertad de caminar por la ciudad. Algo tan sencillo como cambiar el vestido podía subvertir completamente las posibilidades y las capacidades de los sexos, transgredir el rol histórico de mujer objeto y transformarla en sujeto de la vida urbana.

La separación de las dos esferas, privada y pública, en el siglo XIX ha sido un importante tema de análisis en los estudios culturales, especialmente relevante desde la crítica de arte. Precisamente, esta interpretación será el punto de partida de la pregunta que se hace la historiadora del arte Griselda Pollock en el mencionado artículo "Modernidad y espacios de la feminidad": ¿cómo vieron las mujeres impresionistas los espacios de la modernidad?

> El espacio puede ser comprendido desde muchas dimensiones. La primera nos remite a él como ubicación. ¿Qué espacio es el que está representado en las pinturas de Mary Cassatt y Berthe Morisot? ¿Qué espacios no son representados? Una lista hecha con rapidez incluye comedores, cuartos de dibujo, recámaras, balcones, jardines privados […]. Reconocemos a la mayoría de estos como ejemplos de áreas privadas o espacios domésticos. Pero hay pinturas que representan espacios públicos; escenas, por ejemplo, de caminatas, paseos por el parque, en los teatros o a bordo de una embarcación. Esos eran los espacios recreativos de la burguesía, el desplegado de rituales que constituía la sociedad, o la Sociedad, Le Monde. En el caso del trabajo de Mary Cassatt, están incluidas las áreas de labor, especialmente aquellas que involucran el cuidado de los niños. En numerosos ejemplos, se hacen evidentes muchos aspectos de las labores femeninas propias de la clase trabajadora, en el marco de la casa burguesa[62].

Frente al espacio feminizado propio de las casas burguesas y las tareas domésticas, se encuentran los motivos pictóricos que reflejan la experiencia de la masculinidad, plasmada por Manet y otros pintores impresionistas en escenas que se desarrollan en lugares de ocio público —bares, cafés, bulevares, prostíbulos, carnavales, verbenas—, espacios masculinizados donde prevalece el "régimen escópico"[63] masculino, como *Olympia*, *Almuerzo sobre la hierba*, *Un bar del Folies-Bergère*, *Bailarina basculando*, *El almuerzo de los remeros*, *Baile en el Molino de la Galette*, *Baile de máscaras en la ópera*… En la pintura impresionista, concluye Pollock, predomina la representación del placer sexual masculino.

Cada época construye un modo de ver, una mirada propia que determina las producciones culturales[64]. Lo hemos llamado régimen escópico. No se trata de un punto de vista abstracto ni personal, sino de una visión ideológica e históricamente construida. En el régimen escópico del siglo XIX las mujeres son el objeto que reproduce y alimenta el gran ojo absoluto del deseo

ocular masculino, las mujeres absorben y reflejan, en el sentido del *speculum* de Luce Irigaray[65], la mirada androcéntrica.

El cuadro que puede servirnos de análisis para esta tesis es la *Olympia* de Manet. Pintada en 1863, fue presentada en el Salón de París en 1865 y causó tal escándalo que le obligaron a retirarlo. Cuentan que hubo algunos burgueses que al visitar la exposición quisieron perforar el cuadro con el paraguas de tan indecente que les parecía[66]. En él, Manet representa a una famosa prostituta, Olympia, desnuda y recostada sobre una cama en una alcoba propia de una mujer burguesa, y atendida por una mucama negra. Este es el detalle más interesante del cuadro: la representación de una "mujer pública" en la alcoba privada de una mujer burguesa. Manet, maestro en la transgresión de espacios, rompe la estructura de clases sociales de la época al presentar a una prostituta en una lujosa alcoba privada. Esta dislocación de espacios es sin duda la causa del escándalo: representar al ángel del hogar como una mujer fatal que quiebra el ideal femenino de castidad, humildad y entrega tan representado en la historia del desnudo femenino.

Hasta aquí la exégesis clásica. Pero la interpretación que quiero destacar no se refiere solo a la dislocación de espacios[67] ni a las técnicas pictóricas, como la iluminación frontal, el dibujo plano o el espacio del cuadro[68], ni siquiera al modo como la pintura de Manet organiza una revolución simbólica[69] al transgredir los códigos visuales, plásticos y sociales de su época. La interpretación que quiero plantear aquí tiene que ver con la búsqueda de una nueva subjetividad femenina y con el inicio de ese momento cultural que estamos buscando, que hace a las mujeres protagonistas del relato social. Tiene que ver con la mirada de Olympia, que mira directamente al espectador, desafiante, alejada de la mística de la feminidad propia de la historiografía del desnudo tradicional femenino —Tiziano, Velázquez, Goya, Ingres…—, desnudos de mujeres con las facciones del rostro sin definir o con la mirada ligeramente desviada, o incluso de espaldas mirándose en un espejo que difumina su rostro. La mirada de Olympia es diferente: mira directamente a los ojos del espectador y su mirada desafiante tiene la suficiente autonomía moral como para cuestionar su propia desnudez. Esta es la verdadera transgresión. La mirada de Olympia fulmina toda la historia

visual del régimen escópico basado en el deseo y la dominación. Transgrede esas políticas de la mirada que subalternizan a las mujeres. Una mujer mercancía, desnuda ante al espectador, consciente de ser mujer objetualizada, es una mujer sujeto que cuestiona el relato de la modernidad que ella misma representa. Por ello, quiero poner en valor esta interpretación de una Olympia transgresora de la visualidad masculina y de sus formas de dominación. Una especie de Antígona moderna que subvierte no el orden social, sino el orden visual del canon occidental. Entonces, más que un desnudo con conciencia de clase, según la interpretación de Clark[70], Olympia es un desnudo con conciencia de género, con conciencia de lo que su desnudo representa en cuanto a la sumisión de la mujer al *speculum* masculino. Sabe que está desnuda para ser mirada. Y que esa mirada la cosifica. Y tiene la autonomía moral suficiente como para desafiar al espectador e increparle por el rol que ella misma está representando. En términos contemporáneos, diríamos que Olympia *ha despertado*.

Para despertar la conciencia, ser *mujer sujeto* y ejercer el derecho a mirar, las mujeres tendrán que hacerse visibles. Visibilizarse en la esfera pública y transitar de los espacios interiores de la feminidad al espacio social y público. Transitar por el espacio social no consiste en pasear el ocio por la vida pública. En referencia a las mujeres y en la interpretación que le damos aquí, el hecho de caminar trasciende el acto ocioso de pasear, y esto es especialmente valioso en el caso de las primeras mujeres *flâneuses* que transgredieron las normas sociales y reivindicaron la libertad implícita en el derecho a ocupar las calles, a relacionarse sin la tutela masculina, a mirar sin ser miradas, a ejercitar el derecho a la ciudad. ¿Y qué entendemos por derecho a la ciudad? El derecho a la ciudadanía, a ser partícipes del relato común y colectivo de decidir cómo queremos vivir en comunidad. Es en este sentido que Rebecca Solnit[71] afirma que las *flâneuses* hicieron del caminar una herramienta y un reforzamiento de la sociedad civil[72].

Ciertamente, pasear es una actividad que implica transitar el espacio y mirar. Para transitar el espacio público y ejercer el derecho a mirar, el derecho a ponerse *en vue*, es preciso ser un sujeto autónomo, libre para inquirir, observar, cuestionar, transgredir o subvertir… capacidades que, en

el capítulo anterior, señalábamos como importantes para el género literario del ensayo. El paseo, como la mirada, podrían ser considerados ejercicios ensayísticos: ambos precisan de la espacialidad y de la narratividad. Y ambos comienzan cuando un cuerpo que necesita encontrar respuestas se pone en movimiento, interactúa con el mundo, se deja envolver por sucesos, seres, historias, paisajes, palabras, deseos… Caminar, como mirar, contiene una forma de compromiso con el mundo, una manera de estar en él.

En el breve ensayo de Virginia Woolf *Street Haunting*, traducido como Ruta callejera[73], la autora inglesa hace de su paseo por las calles de Londres un ejercicio de cómo ponerse a la vista, de cómo comprometer la mirada con los acontecimientos de la vida urbana: "—Debo comprarme un lápiz de mina sin falta—, decimos levantándonos, como si al abrigo de esta excusa nos pudiésemos permitir con tranquilidad el mayor placer que nos ofrece la vida urbana en invierno: pasear por las calles de Londres".

El recurso literario de salir a comprar un lápiz de mina es solo el pretexto para descubrirnos la auténtica vocación de Virginia Woolf: el paseo. El paseo es el verdadero protagonista de la narración; durante él, Virginia recorrerá las calles observando, indagando, reflexionando…, ejerciendo el derecho a mirar libremente: "Cuando salimos de casa una deliciosa tarde entre las cuatro y las seis, nos liberamos del yo que conocen nuestros amigos y pasamos a formar parte de ese inmenso ejército republicano de vagabundos anónimos, cuya compañía resulta de lo más agradable luego de la soledad de la propia habitación"[74]. El derecho a mirar incluye la capacidad de sorprenderse, empatizar, confiar, desear, cuestionar y abstraerse. Se trata de mirar con los ojos de la mirada empática, relacional y recíproca. Si, como sostiene Jacques Rancière[75], "ver es interpretar", para interpretar, para ser un "espectador emancipado", necesitamos una subjetividad autónoma y libre; una mirada relacional, involucrada en el mundo, capaz de desplazar el yo hacia la otredad; de ser-con-los-otros, de formar parte de la comunidad, parte de "ese inmenso ejército republicano de vagabundos anónimos".

Si acompañamos a Virginia Woolf hasta el final de su paseo por las calles de Londres, comprobaremos, además, que este ejercicio de investigación visual —propio de una subjetividad libre que construye su propio relato y

camina sin miedo—, es toda una lección de ciudadanía, un ejercicio de republicanismo sobre en qué consiste el derecho a mirar de forma autónoma y cómo poner en relación el derecho a mirar con el derecho a estar políticamente en el mundo.

El derecho a mirar es lo contrario al control visual. El control visual requiere de un ejercicio de dominación que implica cosificación y sometimiento de lo visualizado. Nicholas Mirzoeff[76] define el derecho a mirar y la visualidad como acciones opuestas. La visualidad es una acción que emana de la autoridad, una práctica de dominación a través del control sobre lo visible. Las plantaciones esclavistas, lugares donde los esclavos y esclavas eran controladas por la vigilancia continua de los capataces o las prácticas militares de vigilancia sobre los presos (el panóptico de Foucault) son los ejemplos citados por Mirzoeff. También podríamos citar a "la policía de la moral" en Irán, un ejemplo, por cierto, muy reciente. Desde luego, si hay un colectivo sobre el que se ha ejercido la visualidad de forma continuada, ha sido el de las mujeres. Las mujeres caminan bajo el régimen escópico masculino controladas y cosificadas.

Sigue siendo una cuestión clave para indagar en la historia de la presencia de las mujeres en el espacio público los modos de violencia cultural que el patriarcado ha ejercido para deslegitimarlas y apartarlas de él. La designación de "mujer pública" es un ejemplo de esta violencia que llamamos simbólica o cultural, que no agrede físicamente ni asesina, sino que subalterniza al otro, para cosificarlo o formatearlo en los valores de la sumisión. Cómo el patriarcado ha ejercido la dominación a través de estas formas de violencia cultural es patente en la desigualdad inherente a la designación de "hombre público" como "hombre que tiene presencia e influjo en la vida social" y de "mujer pública" como "mujer que mantiene relaciones sexuales por dinero".

Asociar la prostitución con estar en el espacio público, caminar o mirar es la manera de condenar moral, social y públicamente a toda mujer que pretenda inmiscuirse en los dominios del patriarcado. Ya hemos mencionado a la "policía de la moral" iraní como el ejemplo distópico más actual de dominación y control visual sobre las mujeres en el espacio público. Pero

hubo más, como la "policía de las poblaciones" en el siglo XIX, lo cuenta Solnit en *Wanderlust: una historia del caminar*:

> Caroline Wyburgh, una joven de 19 años, fue vista caminando con un soldado, razón por la que ya entrada la noche un inspector de policía la sacó de su cama. El Acta de Enfermedades Contagiosas vigente en ese tiempo daba a la policía de las poblaciones con cuartel el poder de arrestar a cualquier mujer sospechosa de ser prostituta. Solamente ir caminando en un momento o por un lugar equivocado podía poner a una mujer bajo sospecha y la ley permitía arrestar a cualquier sospechosa. Si la mujer arrestada se negaba a someterse a un examen médico, podía ser condenada a unos meses de prisión, pero el doloroso y humillante examen médico ya era en sí un castigo y si la mujer estaba infectada, terminaba confinada en una prisión médica. Culpable hasta que se probara su inocencia, una mujer jamás salía indemne de ello. Wyburgh se mantenía a sí misma y a su madre limpiando portales y sótanos, y su madre, temiendo perder durante tanto tiempo esos ingresos, trató de convencerla de someterse al examen médico para evitar la condena de los tres meses en prisión, pero la joven se negó y, ante su negativa, los agentes de la ley la ataron a una cama cuatro días. El quinto día accedió a ser examinada, pero su disposición flaqueó después de ser arrastrada vestida con una camisa de fuerza a un quirófano y atada sobre la camilla con los pies separados, mientras un ayudante la inmovilizaba presionando un codo sobre su pecho. Caroline Wyburgh se resistió y, al caer de la camilla con los tobillos atados, se hizo muchísimo daño, pero el cirujano se rio al ver que acababa de desflorarla con su instrumental y la sangre corría entre sus piernas: "Estabas diciendo la verdad. No eres una niña mala"[77].

Sobre el soldado de esta historia no sabemos nada. Salvo que jamás fue arrestado, ni examinado, ni arrastrado hasta una camilla. Frente a la libertad de los hombres para caminar por las calles sin levantar sospechas, las mujeres podían ser castigadas, intimidadas, violadas y asesinadas. Una mujer sola es sexualmente vulnerable, su soledad implica disponibilidad sexual. Es en este sentido en el que Susan Buck-Morss[78] afirma que las únicas mujeres *flâneuses* del siglo XIX eran las prostitutas. Se trata de una afirmación arriesgada que no ignora que estas eran realmente las únicas mujeres que tenían libertad para caminar y mirar de forma autónoma lo que sucedía en el espacio público… El precio: ser ellas mismas la mercancía. En la modernidad del siglo XIX, como señala Buck-Morss, con el crecimiento de las grandes ciudades, la inmigración, la industria y el excedente de

mercancías, los espacios de consumo tales como pasajes y centros comerciales, comienzan a extenderse y popularizarse. El espacio público se mercantiliza y la prostitución aumenta notablemente en las calles de las grandes ciudades. Las mujeres prostituidas son un producto más de consumo en las ciudades: "Desear a la mujer como cosa que está a la moda y a la venta es desear el valor de cambio en sí, esto es, la esencia misma del capitalismo"[79].

La defensa a ultranza de la posición privilegiada del hombre en el espacio público en ocasiones se realiza mediante acusaciones humillantes de "mujer pública" y escándalo o sospecha sobre la vida privada de las mujeres. Estas acusaciones constituyen una condena que tiene consecuencias morales irreparables, en comparación con otras formas penales de castigo como la encarcelación, la deportación, los trabajos forzados e incluso la condena a muerte: la humillación y el escarnio son una condena pública de por vida, cuyas consecuencias punitivas —la exclusión y el aislamiento del espacio moral, psicológico y público de la propia comunidad— jamás repararán el supuesto *daño social* producido. En la biografía de muchas mujeres hay abundantes ejemplos de estas formas de humillación.

Las biografías de muchas artistas y escritoras son, por sí mismas, historias de vida sobre cómo enfrentarse al patriarcado: Frida Kahlo, Leonora Carrington, María de Pablos, María Zambrano, Clara Campoamor, Concha Espina, etc.[80]. Se trata de ejemplos de una nueva subjetividad que nada tiene que ver con la mujer musa, inspiradora del relato masculino, sino con las demandas de una mujer sujeto de las transformaciones sociales que se están produciendo.

Para ello, era necesario romper las rígidas normas sociales que las construían como menores de edad, dependientes y tuteladas, esclavas del trabajo reproductivo y rehenes de su propia mística de la feminidad. Desde la mujer moderna del siglo XIX que se pone a la tarea de mirar y reclama su derecho a ejercerla como la mujer del cuadro de Palmaroli, hasta las *flâneuses* del siglo XX, que pasean practicando el derecho a mirar libremente, como el callejeo de Virginia Woolf por Londres, hay una transformación de la subjetividad femenina que el relato cultural canónico ha invisibilizado y que

es necesario poner en valor. Las primeras sufragistas entendieron la urgencia de salir del espacio privado y abandonar el lugar que las confinaba. La verdadera dislocación de espacios, la verdadera crítica a la moral social y burguesa no consistió en introducir a las mujeres públicas en la alcoba privada (*Olympia*): consistió en crear las condiciones de posibilidad para que las mujeres confinadas en el espacio privado se introdujesen en el espacio público con plenos derechos de ciudadanía.

En este sentido, la historia cultural de las mujeres dibuja un mapa de prohibiciones que las posiciona y las identifica con las formas de transgredir y subvertir los impedimentos para transitar libremente los espacios en los que sucede la vida social. Se trata de lugares donde la capacidad de mirar, observar, participar y hablar conlleva el desarrollo de una subjetividad autónoma, con opinión propia y con capacidad para construir conocimiento. Por ello, la transgresión de estas prohibiciones ha ido construyendo la historia cultural de las mujeres como agentes del relato social y de las formas de estar políticamente en el mundo, que diría Hannah Arendt.

Queremos suponer en este ensayo que es en la modernidad del siglo XIX cuando comienza el momento transgresor de las mujeres en la historia cultural de Occidente. Obviamente, ha habido mujeres transgresoras a lo largo de toda la historia, pero nos referimos aquí al sujeto colectivo mujer y al proceso social de la transgresión como un momento que identifica las acciones de este sujeto colectivo.

Porque la historia cultural de las mujeres es inseparable de la historia de su lucha por la visibilidad en el espacio público. ¿Por qué resulta tan interesante para la historia cultural encontrar mujeres *flâneuses*?[81], se pregunta Janet Wolff en su texto "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity"[82]. Porque preguntarnos por las *flâneuses* es preguntarnos por quién es el sujeto del relato social[83]. Ciertamente, la figura del *flâneur*, en la lectura que hace primero Baudelaire, después Benjamin y luego toda la literatura social posterior, será la de un paseante ocioso burgués, sin lazos familiares ni sentimentales, cazador de experiencias a lo Ulises, perdido entre la multitud, transitando por la mercantilización progresiva del espacio público, incluida la mercantilización de las mujeres.

Como argumenta Wolff, el relato de la modernidad que han construido las ciencias sociales y humanas enfoca solo el espacio público como el lugar en el que suceden los hechos importantes y las grandes transformaciones del mundo moderno. Este marco de comprensión deja fuera la experiencia de las mujeres. Por ello insiste Wolff en la importancia de interpretar el siglo XIX desde la separación de los espacios privado/público, teniendo en cuenta que los roles asignados a cada uno de los sexos en estos espacios causa desigualdad[84]. En la interpretación de Baudelaire, Benjamin, Adorno y Horkheimer, Habermas o, más recientemente, Richard Sennett, el espacio público es el único escenario sobre el que estructurar toda la historia social, cultural y filosófica.

En este marco de interpretación, el hombre genérico es el sujeto único de la historia, protagonista y agente de los cambios sociales y las formas de construir e interpretar los hechos. Esta lógica de la exclusión es sistémica. Desterritorializa a las mujeres y las sitúa, como el nadador de Kafka, fuera del discurso oficial. Las complejas relaciones de las mujeres con el legado cultural, político y filosófico, la invisibilidad de sus contribuciones y la falta de legitimidad de los bienes culturales que producen caen bajo esta dinámica histórica que llega hasta nuestros días. Es en este sentido que el feminismo se toma muy en serio la revisión de los relatos históricos y el posicionamiento que en ellos se ha hecho de hombres y mujeres. Es justamente esto lo que ha de ser revisado. (Re)introducir a las mujeres en la historia precisa no solo visibilizar las biografías de todas las mujeres olvidadas, sino —y sobre todo — el trabajo previo de reconstruir los dominios de la historia, los procesos sociales que sirven de fundamento para categorizar e interpretar lo que ha sucedido, cómo ha sucedido y quiénes han participado. Decía un famoso historiador, cuyo nombre no recuerdo[85], que él tenía perspectiva de género pero que su visión de la Revolución francesa no cambiaba para nada al descubrir que habían participado mujeres. Es posible que no hayamos contado bien —con la importancia social que ha de tener— una revolución como la de las sufragistas que asaltaron la "bastilla" androcéntrica del poder político, reclamando el derecho al voto para las mujeres. Y tal vez tampoco le hemos dado la suficiente importancia histórica al movimiento feminista —el

movimiento político más importante de los siglos XX y XXI—, que ha ido progresivamente (en oleadas) conquistando los derechos de *la otra mitad de la población* y cuyo pensamiento (feminista), por cierto, ha construido tanto conocimiento y tan abundante literatura como la del pensamiento socialista y del movimiento obrero. ¿No será, tal vez, que los dominios de la historia y del relato social fueron creados por y para estar al servicio del androcentrismo, para alojar solo estáticas y dinámicas sociales encarnadas por modelos de masculinidad?

La exclusión de las mujeres de los procesos históricos y de la compleja interpretación de las condiciones que los propician o construyen está en el origen de los mitos fundacionales y forma parte de la construcción del relato androcéntrico, lo que llamamos en el capítulo anterior "verdad legitimada", que construye realidad en torno al dispositivo poder/saber.

La identidad colectiva del sujeto mujer es un proceso cultural que empieza en el siglo XIX, a la par que los movimientos feministas de las primeras sufragistas, con el desconfinamiento de los espacios privados. Pero hay que señalar que si las sufragistas representan el momento político de la entrada de las mujeres en la historia de Occidente como sujetos políticos, las primeras mujeres paseantes representan ese momento cultural que estamos buscando en los estudios culturales: el origen del sujeto epistemológico. Por ello, lo que quiero analizar aquí es el momento en que el sujeto mujer rompe la mirada del régimen escópico masculino y se convierte en sujeto autónomo e independiente, en sujeto del relato de los cambios sociales y acontecimientos históricos más importantes, y cómo introducir ese relato en la historia cultural. Sin duda, las formas de transgresión son el hecho social más relevante para este objetivo.

La lectura de este momento transgresor como un momento cultural fundante está avalada por todos los episodios, procesos y bienes culturales producidos por mujeres que se relacionan con él. Las sufragistas, las "histéricas", las primeras mujeres artistas que se enfrentan al patriarcado, las "sinsombrero", las travestidas, las escritoras y artistas "anómalas"… y tantas mujeres cuyas biografías representan la interiorización de la opresión y la transgresión como modo de exteriorizarla y superarla.

Transgredir significa quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto. Cada vez que las mujeres, solas o en colectividad, se han atrevido a quebrantar, violar o ignorar un precepto, ley o norma social que se les ha impuesto ha avanzado la libertad. De Oriente a Occidente, desde la Antigüedad hasta hoy, el patriarcado ha ejercido su dominación sobre las mujeres a través de restricciones sobre sus cuerpos, que se han visto privados, vulnerados, cosificados, reprimidos, invisibilizados… La transgresión es el motor del cambio social en la historia cultural de las mujeres.

Madrid, años veinte. Margarita Manso y Maruja Mallo salieron a dar un paseo por la madrileña Puerta del Sol junto a sus amigos Salvador Dalí y Federico García Lorca. Llevaban sombrero, como todo el mundo, pero en un momento del paseo decidieron quitárselo, rompiendo la norma social establecida de no pasear con la cabeza al descubierto. Fueron apedreadas. Lo cuenta Maruja Mallo[86]. Desde entonces, ir por la calle con la cabeza descubierta se convirtió en un acto de transgresión y modernidad. Una actitud pionera, un mito fundacional que se prolongó hasta los años treinta con un movimiento generalizado llamado sinsombrerismo[87].

Montgomery, Alabama (Estados Unidos), año 1955. Rosa Parks, una mujer negra de 42 años volvía a casa cansada de trabajar todo el día en unos grandes almacenes como costurera y decidió tomar asiento en el autobús que la llevaba de vuelta. El autobús se llenó a mitad de ruta y el conductor le increpó para que dejara el asiento vacío, pues empezaban a subir personas blancas que no tenían asiento. Rosa Parks se negó a hacerlo. Fue arrestada, enjuiciada y condenada por transgredir el ordenamiento municipal. Declaró que estaba cansada, cansada del trato de ciudadana de segunda clase por su color y su sexo. La transgresión de Rosa Parks acabó con la segregación racial en Estados Unidos, fue el primer paso para la conquista de los derechos civiles.

Irán, año 2022. La policía de la moral, una extraña distopía del patriarcado, detiene a Mahsa Amini por no llevar bien puesto el hiyab y, tres días después del arresto, muere a causa de los golpes recibidos durante la detención. Las protestas y revueltas por este hecho se han sucedido por todo Irán desde ese fatídico día, 16 de septiembre, en que murió Amini, de 22

años. La muerte de Amini se ha convertido en un símbolo de la libertad en la conquista por los derechos de las mujeres. Mujeres de todo el mundo se arrancaron los hiyabs, se cortaron el cabello y adoptaron el grito de guerra "Mujeres, vida, libertad".

Podríamos continuar esta crónica de mujeres que han transgredido las normas y cuyo resultado ha sido el avance de la sociedad civil, pero la lista sería interminable. Aún está por escribir una historia cultural de las transgresiones. Desde las sinsombrero hasta Mahsa Amini, hemos ido escribiendo la historia de la liberación a través de las formas y fuerzas de resistencia frente a las formas de dominación patriarcal. Transgresión (siglo XIX) y subversión (siglo XX) son solo dos momentos de esta historia.

El derecho a transitar por el espacio público y mirar señala el momento y el lugar del nacimiento de la subjetividad autónoma del sujeto mujer. Tomar posesión del espacio público, conquistar los ojos, reivindicar los derechos de ciudadanía. Sin duda, la transgresión es el momento cultural de las mujeres en el siglo XIX: el derecho a caminar, el derecho a mirar, el derecho a tener derechos. La historia de las transgresiones es la historia de cómo se llega a ser sujeto del relato social y de cómo se construyen paso a paso las condiciones de posibilidad para conseguirlo. Para ello, además de contar la historia cultural desde los cuerpos vulnerables, visualizados, controlados, precarizados, violados, invisibilizados y apartados, hay que empezar a contar también la historia de cómo transgredir las normas, las barreras y los obstáculos que constriñen y confinan los cuerpos y pretenden construirlos desde la servidumbre.

CAPÍTULO 5

¿QUÉ HORA ES EN LA HISTORIA CULTURAL DE LAS MUJERES?*

> "Yo, en cambio, me dedico a lo que he denominado la historia omitida, las huellas imperceptibles de nuestro paso por la tierra y por el tiempo. Escribo y recojo la cotidianidad de los sentimientos, los pensamientos y las palabras. Intento captar la vida cotidiana del alma. La vida de lo ordinario en unas gentes corrientes".
>
> SVETLANA ALEXIÉVICH, *Voces de Chernóbil: Crónica del futuro*

En un texto memorable y muy poco conocido de Ursula K. Le Guin, *Teoría de la bolsa de ficción*[88], la autora argumenta sobre qué habría sucedido si en la experiencia narrativa de la humanidad no hubiera predominado la épica, sino otros géneros y otras narrativas literarias más modestas. Qué habría sucedido si, en vez de la narrativa de las grandes hazañas y los héroes que matan mamuts o dragones, dirigen ejércitos, conquistan el mundo, viajan por el Mediterráneo y son amados por todas las mujeres, la literatura occidental hubiera evolucionado sobre historias basadas en la experiencia cotidiana de un sujeto modesto que, por ejemplo, recoge granos de avena: "Es difícil contar una historia fascinante de cómo arranqué una semilla de avena silvestre de su cascarilla y luego otra, y luego otra, y luego otra, y luego otra, y luego me rasqué las picaduras de mosquito, y Ool dijo algo gracioso y fuimos al arroyo, bebimos agua y miramos las salamandras un rato, y luego encontré otro matorral de avena…"[89].

Recoger granos de avena y bajar al arroyo puede dar para un relato, tal vez un relato modesto sobre las tareas de la vida, el bienestar y los cuidados…, aunque sin duda un relato innovador. Se trata de una historia que en la cultura occidental se ha narrado pocas veces. Obviamente, es un relato sin héroe. En el famoso diccionario que Virginia Woolf elaboró, la palabra *héroe*

aparece asociada a la palabra *botella*, en clara similitud con la relación entre el héroe y los grados que llegan a tener las hazañas bélicas cuando se cuentan en torno al calor del alcohol.

Probablemente, como sostienen algunos antropólogos, el primer dispositivo cultural fuese un recipiente: una vasija o un pequeño contenedor para guardar lo recolectado. Se trata de objetos culturales más antiguos que los huesos y las hachas con las que golpear a alguien en la cabeza. Objetos punzantes y cuchillos afilados, artefactos llenos de sangre y épica que, lanzados al espacio, se transforman en naves espaciales. Walter Benjamin afirmó que "todo documento de cultura es un documento de barbarie"[90]. Sin duda, se refería a la tradición narrativa de objetos punzantes, héroes y batallas que acabamos de relatar. La pregunta es ¿hay otra narrativa de la experiencia humana que pueda también servir de mito fundacional?, ¿otras experiencias que fundamenten relatos que puedan servir a la comunidad?

Ciertamente, la épica de la caza, los grandes viajes, el honor, la guerra y el amor está en el origen y la evolución de la cultura occidental, pero ¿representa a toda la población? ¿Dónde están la maternidad, los cuidados, el bienestar del grupo, los vínculos emocionales, incluso la vulnerabilidad de la condición humana, el dolor ante la destrucción y la guerra…? O, sencillamente, como propone Le Guin en este breve texto, aquello que me pasa aquí y ahora, lo que en la epistemología feminista se denomina el "conocimiento situado"[91]; la experiencia de un sujeto concreto de carne y hueso en un contexto concreto; un verdadero "testigo modesto de los hechos" (siguiendo con Haraway), sin muchas pretensiones de universalizar su punto de vista, es decir, con una mirada no totalizadora sobre lo real. Este testigo modest@ bien podría ser el protagonista de esta teoría de la ficción, cercana a la historia fascinante de "cómo arranqué una semilla de avena silvestre de su cascarilla y luego otra y luego otra […] y las guardé en una bolsa y fui a casa".

La narrativa de ir recolectando pequeñas experiencias, historias e ideas hasta completar la bolsa del relato es precisamente la metodología que sigue el libro de Svetlana Alexiévich *Voces de Chernóbil: crónica del futuro*[92]: "Un destino construye la vida de un hombre, la historia está formada por la vida

de todos nosotros. Yo quiero contar la historia de manera que no se pierdan los destinos de los hombres… ni de un solo hombre". Cuenta la premio nobel bielorrusa que pasó años haciendo entrevistas a los testigos de la catástrofe y con este material compuso un relato plural y coral sobre esa "catástrofe del tiempo" que fue el incendio del reactor nuclear número cuatro de la central de Chernóbil. Estas entrevistas, realizadas principalmente a mujeres que sufrieron la enfermedad, el dolor y la pérdida, son transcritas en monólogos en primera persona que estructuran los capítulos del libro y narran cómo se instala el dolor en la vida ordinaria de la gente corriente, cómo convive con sus rutinas, cómo la vuelve vulnerable y frágil: "Monólogo acerca de cómo en la vida las cosas terribles ocurren en silencio y de manera natural", "Monólogo acerca de cuán indefensa resulta la vida pequeña en este tiempo grandioso"… Y aquí no hay universales genéricos, no hay héroes. Hay vidas pequeñas, individuos concretos, corporeizados, vulnerables y precarizados, que son el verdadero sujeto de la historia.

Ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad que lo construye. Por ello, entender la producción de saber y conocimiento desde lo concreto abre la posibilidad de reivindicar un sujeto epistemológico distinto, con un punto de vista diferente al canónico[93] y que, hasta ahora, ha sido epistemológicamente ignorado. Es el mismo planteamiento que subyace a lo que Seyla Benhabib[94], desde el campo de la teoría moral contemporánea, llama el "punto de vista del otro concreto" frente al punto de vista del "otro generalizado". El *otro concreto* nos exige considerar a todos y cada uno de los seres humanos como individuos con una historia, una identidad y una constitución afectivo-emocional concretas, y unas circunstancias de vida propias que son determinantes en las elecciones que realiza en su vida práctica. Y esto no quiere decir que no haya criterios universales de acción ética: quiere decir que cualquier criterio ético empieza en la propia persona, en el sujeto corpóreo y subjetivo, en las circunstancias de ese sujeto corpóreo. En este sentido, las mujeres y la humanidad no blanca tienen aún pendiente el poder contar el relato del mundo como testigos modestos y corpóreos; es más, tienen el deber de pelear para llegar a ser sujetos epistemológicos. Visto así, es un privilegio poder construir la historia desde la

multiplicidad de las voces que la constituyen, formar parte del coro de la diversidad y pluralidad que conforman la condición humana. Porque la otra mitad de la humanidad, sin duda, también tiene algo que decir del mundo en el que vivimos, de la experiencia que compartimos y del conocimiento que esta experiencia genera. La otra mitad de la población es imprescindible para construir conocimiento y realidad, interpretar el mundo y generar progreso social. E incluyo en esta posibilidad, también, la capacidad de generar *verdad legitimada*, esa que tradicionalmente ha correspondido solo a los *grandes pensadores*, es decir, los filósofos, es decir, los hombres. Porque el relato de la-otra-mitad-de-la-humanidad-sin-relato también es historia de la especie humana. Y el trabajo de narrarla y visibilizarla es, como diría Gilles Deleuze, una praxis política. De lo que se trata, entonces, es de emancipar los relatos de las formas de dominación.

¿Quién tiene el poder de establecer los hechos? Tal y como afirma Donna Haraway, el "testigo modesto de los hechos no existe". Es un falso investigador imparcial, un supuesto logos descorporeizado que cree construir conocimiento objetivo tras la observación aséptica de la naturaleza. Un impostor que, desde su posición de "hombre vitruviano", impondrá su subjetividad como *la* objetividad. Para decirlo en términos kafkianos, es el nadador elegido para representar al imperio, el único que puede construir conocimiento y verdad, porque es el único que habla la lengua oficial del imperio.

La investigación decolonial tendrá las mismas sospechas y sacará las mismas conclusiones que el pensamiento feminista: la supuesta objetividad del hombre blanco occidental, su falsa modestia, esconde intereses espurios. Sus formas de categorizar son subalternizantes. Oriente, como la mujer, siempre será "lo Otro"[95]. Y lo otro, para nadar, necesita deconstruir y desaprender las formas de subalternización. Imposible nadar en las turbias aguas de la razón androcéntrica. "A pesar de todos los esfuerzos", dice el gran nadador de Kafka, "no entiendo ni una palabra de cuanto aquí se dice"[96].

Precisamente, la desterritorialización conduce al punto de vista diferente y este es el verdadero privilegio epistemológico. Este ha permitido a las

mujeres, en un primer momento, visibilizar su experiencia, asaltar el espacio público y tener voz en él, es decir, ser reconocidas como sujetos epistemológicos. Gracias a ello, en un segundo momento —no menos importante—, el ser sujeto epistemológico abre la posibilidad de tener agencia, entendida como la posibilidad de acción para intervenir en el espacio público —que había sido negada a las mujeres por "idénticas"—, para actuar sobre el propio tiempo, para imaginar e implementar acciones, formas y procesos de emancipación.

¿Cómo liberarnos del poder seductor de las grandes narrativas, de los mitos fundacionales que dan sentido a la comunidad? ¿Qué pasaría si, en lugar de considerar la experiencia cultural masculina como paradigma y modelo, propusiésemos las experiencias culturales de las mujeres como creadoras? Entonces, la pregunta que sigue a esta es puramente metodológica: ¿cómo hacer para que a los bienes culturales que producen y han producido las mujeres, a menudo considerados secundarios y marginales, se les dé una importancia central en el canon, en el análisis cultural y en el reconocimiento de su influencia sobre los procesos históricos y sociales? En definitiva, lo que estamos proponiendo y de lo que realmente se trata es de reescribir la historia de la cultura desde los márgenes. Reescribir la historia para dar un enfoque a otros relatos; tal vez, entonces, categorías olvidadas —como cuidados, bienestar, vulnerabilidad, emociones, sentimientos, maternidad, comunidad, ciudadanía— podrían adquirir mayor valor significativo.

Cuestionar las narrativas canónicas, reescribir los enfoques y rectificar las omisiones ha sido y sigue siendo la tarea de gran parte del pensamiento feminista. La institucionalización de procesos históricos que excluyen a las mujeres —la Ilustración, la Revolución francesa, la modernidad— exige una revisión de los acontecimientos y un reenfoque de la construcción de dichos procesos.

La institucionalización histórica de los procesos en los que las mujeres son y han sido sujetos agentes: las sufragistas, las sinsombrero, el movimiento feminista, la lucha por la igualdad, la historia del género (entendido como categoría para el análisis de la relación histórica entre los sexos)[97] o bien la

historia de la sexualidad, de la maternidad, de la teoría *queer*, de la conquista de los derechos reproductivos, de los derechos de las personas trans y LGTBI… En definitiva, la conquista de un estatus histórico diverso e inclusivo precisa de reenfocar y reescribir los periodos y los marcos interpretativos que institucionalizan los procesos históricos. Y no se trata solo de desenterrar las biografías de mujeres importantes injustamente silenciadas por el canon, se trata de poner en valor los procesos históricos en los que la diversidad ha sido y sigue siendo protagonista del relato social, se trata de conquistar los dominios de la historia.

Nos parece que la transgresión como proceso histórico comienza en el siglo XIX, en el que se recoge gran parte de las acciones colectivas de las mujeres en el espacio público. El siglo XX, en cambio, fue un siglo subversivo en el que se dio la vuelta al orden establecido, empezando por la categoría género[98] y las relaciones entre los sexos. Desde producciones culturales como la *performance* en el arte hasta creaciones más contemporáneas de otros ámbitos de las industrias culturales, había que darle la vuelta al *statu quo* cultural, subvertir las fuerzas culturales dominantes —el patriarcado, el racionalismo, el sujeto individualista— para, en términos gramscianos, dinamitar la hegemonía cultural masculina. Creo que una posible línea de investigación futura sería, precisamente, fundamentar e institucionalizar este proceso subversivo como característico de la historia cultural del siglo XX.

Ser mujer no es una *ontología preestablecida*: los roles que se asignan a los sexos no responden a *esencialidades* eternas, el ser mujer se construye en cada época y sociedad —igual que el ser hombre—. El sujeto mujer no es un sujeto monolítico, rígido e inflexible al que se puedan atribuir características universales que compartan todas las mujeres como idénticas. El sujeto mujer es variado y diverso. El pensamiento feminista negro (afrofeminismo) ha analizado la interseccionalidad de raza, clase y género como factores determinantes de la identidad de las mujeres y de las formas en las que las dimensiones de raza y clase pueden llegar a ser dispositivos de opresión tan determinantes como el género. La pensadora afroamericana bell hooks[99] hizo una dura crítica a las narrativas feministas dominantes en la primera y la segunda ola del movimiento feminista, señalando su olvido de las cuestiones

de raza y clase que oprimían a las mujeres de color.

La posición de la mujer en cada época está articulada por lógicas de poder que atraviesan también las lógicas culturales, lo que en el capítulo 2 hemos llamado el campo de fuerzas que estructuran el campo cultural. La experiencia de las mujeres y los bienes culturales que producen también son resultado de estas tensiones del campo cultural, del *habitus* cultural, que diría Bourdieu. Hemos visto como la subjetividad y la experiencia de las mujeres están determinadas por la raza, la clase social y el género, y están condicionadas por los acontecimientos sociales: la industrialización, el crecimiento de las ciudades, el confinamiento en el espacio privado, la familia nuclear, la asignación de tareas y roles: el cuidado y la reproducción, las tareas domésticas, la conciliación. Y también por lo que hemos llamado régimen escópico, las estructuras de dominación visual y, por supuesto, por las formas de transgredir y subvertir las normas sociales.

El objetivo de este ensayo ha sido explorar las formas en que las mujeres cuestionaron o reformularon las representaciones dominantes del género en la cultura en un momento histórico determinado, para dar sentido a su propio posicionamiento dentro de la sociedad y de los procesos históricos , en cuyo origen se halla un proceso histórico que recoge la experiencia social de las mujeres, completamente diferente a la de los hombres y no asimilable a ella.

Si me preguntan qué hora es en la historia cultural de las mujeres, diría que estamos en el momento justo para reescribir la propia historia con las categorías que nos permitan ser nosotras mismas, para crear las condiciones de posibilidad que nos permitan tener un proyecto emancipador propio, ajeno a las categorías de la subalternidad. Confieso, como el nadador de Kafka, que "no entiendo su discurso", que me parece que solo tratan temas demasiado abstractos, que les falta situación y corporalidad a sus relatos… Realmente,

> [N]i estoy en mi tierra, ni los conozco a ustedes, ni los entiendo. Sin embargo, me gustaría añadir algo que no contradice exactamente, aunque sí de algún modo, la posibilidad de una confusión: no me molesta demasiado no entenderlos y a ustedes tampoco parece molestarles demasiado no entenderme. Respecto al discurso del estimado caballero que me ha precedido, solo creo saber que era desesperadamente triste, pero saber eso no solo me basta, sino que hasta me resulta excesivo. Algo

similar ocurre con todas las conversaciones que he mantenido desde mi llegada. Pero volvamos a mi récord mundial[100].

EPÍLOGO

ELLAS MISMAS

Tal vez no podamos determinar con exactitud el momento histórico en el que las mujeres entran en la historia cultural como sujetos. Pero tal vez sí podamos acordar que este hecho comienza en el proceso histórico de transgredir reiteradamente normas y roles sociales que constriñen y limitan su libertad de movimiento en el espacio público. El derecho a caminar solas, el derecho a mirar, el derecho a publicar sin seudónimo masculino, el derecho a entrar en todos los locales de ocio y cultura, el derecho a decidir sobre sus cuerpos, el derecho a tener derechos… La historia cultural de las mujeres es inseparable de esta lucha. "Lo personal es político" es un lema de acción política feminista que alude a la inclusión de la vida y la experiencia de las mujeres en los asuntos que importan a la comunidad. Para formar parte de la comunidad, ejercer la ciudadanía y estar políticamente en el mundo, es necesario transitar los espacios en los que suceden los asuntos comunes. La omisión de la experiencia de las mujeres y del ejercicio de la ciudadanía constituye no solo una exclusión política y ética, sino, y como hemos planteado en este ensayo, también un déficit epistemológico importante que ha lastrado la historia de la cultura y del conocimiento. El sujeto epistemológico mujer no aparece hasta bien entrado el siglo XX y tarda en ser institucionalizado. Y tendrá que pelear con los profundos sesgos de género ocultos en las formas de producción de conocimiento y saber científico. Es la misma batalla del sujeto político mujer para reivindicar sus derechos y visibilizar sus necesidades materiales y sociales. Lo personal es político además de un lema de acción feminista es también un giro importante del universalismo ilustrado hacia la politización de los problemas concretos y

empíricos: la violencia contra las mujeres, el acoso, los feminicidios, los derechos reproductivos, los derechos de las personas trans, el cuidado de los demás, las tareas domésticas, la división del trabajo, la conciliación de la vida profesional y familiar… no son cuestiones privadas, son sociales y sistémicas y estructuran la desigualdad.

La conciliación entre la vida laboral y la familiar duplica las horas de trabajo de las mujeres que tienen un empleo y realizan las tareas domésticas y del cuidado cuando llegan a casa —ya que en eso consiste el rol de la feminidad—, frente a los hombres que trabajando las mismas horas se ven libres de "cargas" familiares y domésticas. Esto, sin duda, no es un problema "privado", es una cuestión que afecta a la mitad de la clase trabajadora de un país que duplica el cómputo global de sus horas de trabajo, que realiza, además, un trabajo no remunerado que le es asignado por nacer con un sexo determinado. Las formas de explotación en la historia occidental han sido variadas y diversas, en cambio, el argumento que las justifica es siempre el mismo: la naturalización de supuestas características biológicas más aptas para servir como fuerza de trabajo. Tomar conciencia de la desigualdad inherente a la naturalización e institucionalización de los roles y las tareas sociales que se imponen a un sexo u otro, a una raza u otra, cuando estos crean desigualdad estructural: menor salario, discriminación laboral, vidas menos valiosas y mayor vulnerabilidad… es el principio de hacer de los problemas personales una cuestión política.

Antígona es, sin duda, la principal figura transgresora de la historia cultural de las mujeres. Desde la Antigüedad clásica hasta el pensamiento feminista contemporáneo ha tenido múltiples lecturas e interpretaciones[101]. Antígona, como dijo María Zambrano[102], no ha dejado de hablarnos. Enterrada viva ha cumplido el encargo de ser el oráculo que nos recuerda, en todo momento histórico, que lo personal es político.

En la interpretación hegeliana la tragedia de Antígona representa el conflicto entre el "más allá" de la ley divina y el "más acá" de las leyes humanas. Entre el derecho de los Estados modernos donde impera la razón y la universalidad y las leyes de parentesco propias de los vínculos personales y afectivos —que según Hegel son un momento prepolítico, anteriores a la

fundación de las ciudades—. La normatividad de los Estados modernos ha de ser universal y no basarse en intereses particulares ni familiares. Por ello, Antígona, al priorizar su deseo de enterrar el cadáver de su hermano, Polinices, y desobedecer las órdenes de su tío Creonte, debe ser castigada. Y el castigo no puede ser más ejemplar: condenada a ser enterrada viva a las afueras de la ciudad. Es muy simbólico el castigo de Antígona por desobedecer la ley. Ser enterrada viva… a las afueras, es decir, alejada y expulsada de la comunidad, de manera que se cumpla una doble condena, exiliada en vida y en muerte. El exilio es ya una muerte en vida, como dice María Zambrano. El exilio es un entierro del vínculo que une al sujeto con la comunidad. Por ello, el castigo de Antígona representa el momento patriarcal que condena al destierro a las mujeres de los asuntos públicos y las confina-en-el-espacio-privado-de-lo-personal donde no rigen las normas universales ni las leyes absolutas del Estado. Pero dejar fuera de la comunidad, "más allá" como diría Hegel, todo lo que las mujeres representan es un gran error. La comunidad no puede desterrar los cuidados, los vínculos personales, el cuerpo, la ética, las emociones, los afectos o la vulnerabilidad que son comunes a toda la especie humana. Las tareas de los cuidados que sostienen el bienestar de la población en los Estados contemporáneos son invisibilizadas y desterradas del centro de los sistemas de producción y planificación política a la periferia de las políticas asistenciales de los Estados de bienestar. Por eso, Antígona, como sostiene Zambrano, continúa hablándonos desde su tumba. En nuestra época es la grieta en el sistema por el que se desangra la crisis de cuidados de las sociedades occidentales contemporáneas.

Lo personal es político. E ignorarlo traerá consecuencias para toda la comunidad. Creonte prohíbe a Antígona enterrar el cadáver de su hermano y uno tras otro irán desapareciendo todos los vínculos familiares del dictador. Tras la muerte de la heroína griega se suicida su prometido, Hemón, y la madre de este al enterarse de que su hijo ha muerto. Ya no hay lazos familiares, emociones prepolíticas, deseos personales que puedan amenazar el gobierno de lo universal. Ya no existe el peligro de la anarquía. Se ha superado una concepción arcaica de la justicia. Ya todo puede ser universal y

absoluto, racional y real, sencillamente, porque ya no quedan vínculos personales ni familiares sobre los que crear tejido social. Todo ha sido enterrado: las emociones, el dolor, los vínculos, los deseos, la carne, el amor, lo singular, lo empírico, lo personal. El gran error de la lectura de Hegel —y de todo el pensamiento patriarcal— fue considerar que la acción ética de Antígona no representaba una acción valiosa para la comunidad. Y este es el motivo principal que desencadena la tragedia. Porque en este drama, lo personal ha de ser necesariamente político y la tragedia viene al ignorarlo.

En la lectura que propongo, la desobediencia de Antígona no consiste solo en una acción ética, es también y sobre todo una acción política que encierra una doble transgresión. En primer lugar, desobedece el decreto de Creonte y entierra a su hermano, el traidor de Tebas. Alega que lo hace movida por la piedad. Hasta aquí parece que el acto de la heroína es profundamente ético. Pero en segundo lugar Antígona se presenta en escena, y esto es lo más relevante para la interpretación que queremos darle aquí, "hablando y actuando como un hombre"[103], toma posesión de la palabra en el espacio público para declarar su autoría y argumentar sobre los motivos que la han llevado a realizar este acto. Declara que las leyes de los dioses están por encima de las leyes de los humanos y acusa directamente a Creonte de ser él el transgresor al publicar una ley que prohíbe enterrar un cuerpo: "No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses"[104]. Estamos ante un acto político. Antígona argumenta en contra del tirano y lo acusa públicamente. Y es esta segunda transgresión la que acabará condenándola: "Esta conocía perfectamente que entonces estaba obrando con insolencia, al transgredir las leyes establecidas, y aquí, después de haberlo hecho, da muestras de una segunda insolencia: ufanarse de ello y burlarse, una vez que ya lo ha llevado a efecto"[105], declara Creonte, que no puede mostrarse débil ante una mujer que lo acusa y le contraargumenta. En su lugar, podría haberse mostrado empático ante sus muestras de piedad, pero no puede permitir que una mujer en público lo acuse y desestabilice su gobierno. Además, Antígona declara que pretende obtener gloria (*kléos*) y honra (*time*) inmortal por su heroico acto de piedad: "¿Dónde habría podido

obtener yo más gloriosa fama que depositando a mi propio hermano en su sepultura?"[106]. Aquí se produce un gran desconcierto, la palabra y la fama son propias de los hombres, de los grandes héroes griegos, ¿cómo puede una mujer demandar gloria y fama por transgredir las leyes? Nada de esto se espera de su sexo y Creonte la acusa de haberse comportado como un hombre: "Pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre —ella lo sería— si este triunfo hubiera de quedar impune"[107]. Y le recuerda que no es propio del rol de la feminidad aparecer en el ágora y argumentar como un "héroe", que por su condición de mujer: "No es licito tener orgullosos pensamientos a quien es esclavo de los que lo rodean"[108]. Esclavo de los que lo rodean… Creonte no puede ser más explícito. La condición de mujer de Antígona debería impedirle tener voz pública, su lugar es la esclavitud del confinamiento en el *oikos*, la casa. Antígona ha asaltado al espacio público, ha tomado la palabra, ha hecho de un asunto personal un asunto público y esta segunda transgresión de "genero" es demasiado para el patriarcado, no se la van a perdonar. Porque esta acción de la heroína —usurpar al patriarcado la palabra para destruir el espacio de la dominación (que representa el hecho de acusar públicamente al tirano Creonte)— define exactamente en qué consiste la acción transgresora: en desubicar el espacio de la dominación y debilitar al tirano. Por ello, Creonte compara a las mujeres con la anarquía y por este motivo, la transgresión de Antígona, su desobediencia, es radicalmente un acto político.

La palabra y los honores en el espacio público serán también las dos dimensiones que tendrá que transgredir el gran nadador del relato de Kafka. Se trata en ambos casos de subvertir el orden simbólico del poder: palabra y espacio. Y esto implica desubicarse. Esto es algo que comparten los dos relatos: la desterritorialidad de la palabra y del lugar. Antígona como mujer tiene vedada la palabra y el espacio público, el gran nadador ha equivocado el idioma ("no sé nadar") y el país (el espacio público) desde el que reivindicar su hazaña.

Reconozco que no sé resolver la paradoja de cómo puede ganar alguien un campeonato olímpico de natación sin saber nadar. No creo que el fin de las paradojas sea resolver nada, más bien someter el pensamiento al límite de su

propia contradicción para transgredir el sentido único que encierra, el sentido común. Al transgredir los límites del sentido de lo que enuncia, las paradojas obligan a pensar desde otros ámbitos. Actúan como las preguntas esenciales, cuya respuesta deconstruye las certezas habituales y nos obliga a buscar las respuestas en un paradigma de comprensión nuevo. Transgredir los límites de la experiencia y situarse más allá del sentido habitual produce desplazamientos. El desplazamiento ha sido el lugar que hemos elegido en este ensayo para analizar dónde se han situado las producciones culturales de las mujeres en la historia de la cultura occidental. En los márgenes y en las periferias, alejadas de lo plenamente institucionalizado. En este sentido, como afirma Deleuze[109] de la literatura menor, han crecido en un *habitus* que las ha convertido en verdaderas máquinas de combate, eficaces para transgredir en cada época el orden social y político.

Enseñar a transgredir es un libro de la pensadora afroamericana bell hooks[110] que trata de cómo crear espacios educativos en los que reconocer la alteridad. Espacios de interacción y diálogo, horizontales y contrahegemónicos; situados en cuerpos concretos, espacios de resistencia, apertura y transformación. Los sistemas de dominación y las estructuras del poder no suceden en abstracto, están incardinadas en la vida de las personas, se manifiestan en los procesos materiales y sociales que construyen cuerpos y subjetividades. Para ejercer la libertad incluso dentro de las tramas de opresión, necesitamos enseñar a transgredir la cadena de transmisión y reproducción de la dominación. La hegemonía se reproduce a través de la pedagogía, de nuevo Gramsci. Cortocircuitar la cadena de transmisión pedagógica, los valores que subalternizan requiere de mucha pedagogía alternativa.

Sin duda, en la historia cultural de las mujeres estamos en un momento de autonomía y visibilidad. La irrupción de la mujer como sujeto de producción cultural, su participación más activa en el campo de la cultura y el desarrollo de una mirada autónoma sobre sí misma y sobre sus producciones culturales ha hecho evolucionar las formas de representación y producción de la occidental. Hay una lectura de la historia de la cultura occidental por hacer, basada en la evolución de la relación entre las formas de representación y las

formas de dominación; en cómo el proceso que va de la mirada cosificadora y objetual sobre las mujeres a la mujer como sujeto de producción cultural visibiliza la compleja historia de la relación entre los dos sexos.

Si tuviésemos que buscar en los dominios de la historia categorías para definir el paso de las mujeres por la historia cultural como sujetos, propongo buscarlos en el proceso de construcción de una subjetividad libre que evoluciona a través de sus producciones culturales contra la normatividad de su tiempo. Sin ánimo de establecer categorías esencialistas creo que el binomio transgresión-subversión podría conformar dos dominios de la historia en los que las mujeres han sido sujetos de los procesos culturales y sociales y parte activa del conocimiento y de la sociedad. Los dos últimos siglos pueden responder a esta categorización en términos generales. Si en la modernidad del siglo XIX, como hemos visto, la exclusión de las mujeres de las estructuras y de los procesos que se estaban creando las obligó a posicionarse en lugares de resistencia y transgresión como formas de creación que daban sentido y significado a sus producciones culturales, a mediados del siglo XX, en la posmodernidad, las producciones culturales de las mujeres han tenido un planteamiento cultural más subversivo. Alcanzadas las formas de la inclusión, aún quedaban espacios de resistencia desde los que las categorías patriarcales continuaban y continúan ignorando a las mujeres. Subvertir el canon, los géneros, los roles, los términos del contrato social, subvertir y deconstruir los fundamentos del poder-saber y sus formas de producción de conocimiento, constituyen uno de los momentos culturales de las mujeres a partir del mediados del siglo XX muy presente en las formas de producción (del arte, cine o la literatura). En la posmodernidad el reto ya no es transgredir las imposiciones sociales si no subvertirlas. Este momento punk de la historia cultural de las mujeres llega hasta nuestros días.

La diversidad de manifestaciones emancipatorias que generan las prácticas artísticas y culturales contemporáneas de las mujeres tiene que ver con la madurez histórica de esa mirada *propia* que ha conquistado el *sí misma* de la autonomía. En la actualidad, cada vez es más frecuente el uso del adjetivo *mismas* para categorizar las producciones culturales de las mujeres. *Ellas mismas* es una expresión que se repite en comisariados, libros y

exposiciones de arte. Hay mucha historia política detrás de esta breve expresión. Nos remite al *self* fundador de la teoría moral y política en la modernidad, sobre el que se construyó un sujeto político basado en la teoría hobbesiana del hombre como un hongo narcisista, autónomo e independiente, libre y portador de derechos. La mujer, en cambio, nunca ha sido *self/misma*, la identidad y la subjetividad política de las mujeres se ha construido desde sus negaciones: no es autónoma, no es independiente, no es racional, no es "pública" y, por tanto, no puede ser sujeto político de derechos, no puede formar parte del exclusivo club de los fundadores de la sociedad del contrato. 24 siglos después de que Sófocles escribiera la gran tragedia de Antígona, la mujer no se ha movido un milímetro de esta imposición y si se ha movido, la entierran viva.

Ellas mismas representa, también, la posibilidad de abrir la construcción del ser mujer a ser mujeres diversas e irreductibles a un canon único y esencialista. Mujeres que performativizan su sexo o su género de maneras diversas, que han roto el binarismo esencialista y se posicionan en formas de contrapoder. Hoy el sujeto colectivo declinado en femenino es una subjetividad plural e irreductible a descripciones univocas, esencialistas y cerradas.

En la historia cultural de las mujeres el pronombre *ellas* por sí solo no funciona, todavía está asociado a siglos de dependencia, incapacidad y falta de actuación. Las mujeres han sido *ellas mismas* hace poco. Antes sabemos que fueron ellas-lo-otro, ellas-dependientes, ellas-*speculum*-de-la-mirada--masculina… Tal vez debería bastar con el pronombre *ellas* para identificar el sujeto de la acción. Pero no es así, aún debemos recordar el pasado de dependencia en el que *ellas* nunca fueron *mismas*.

Realmente, las mujeres son una invención reciente, antes del siglo XX no existían, con género propio quiero decir. Tal vez tampoco hoy existan como tales, pues han sido inventadas y descubiertas, por sí mismas, hace poco y en diferentes sitios, nunca al mismo tiempo, quedan aún muchos lugares del mundo contemporáneo en los que todavía no han sido ni inventadas. Descubrirse mujer con género propio, es decir, emancipada y autónoma, es un momento importante en la historia cultural de Occidente del que somos

conscientes cuando miramos las producciones culturales que las reflejan como autónomas, como ellas y como *mismas*.

BIBLIOGRAFÍA

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2018): *El peligro de la historia única*, traducción de Cruz Rodríguez Juiz, Barcelona, Random House.

ALEXIÉVICH, Svetlana (2020): *Voces de Chernóbil: crónica del futuro*, Barcelona, Penguin Random House.

AMORÓS, Celia (2000): *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra.

ARENDT, Hannah (1998): *La condición humana*, traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós.

BAUDELAIRE, Charles (2013): *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Taurus.

BAUDELOT, Christian y ESTABLET, Roger (1992): *Allez, les filles!*, París, Éditions du Seuil.

BEARD, Mary (2018): *Mujeres y poder: un manifiesto*, traducción de Silvia Furió, Barcelona, Planeta.

BEAUVOIR, Simone de (1972 [1949]): *El segundo sexo*, traducción de Pablo Palant, Buenos Aires, Siglo XXI.

BECKER, Howard S. (2008): *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, traducción de Joaquín Ibarburu, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

BELL, Daniel (1979): "Modernidad y sociedad de masas: variedades de las experiencias culturales", en VV AA, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila, pp. 11-48.

BELL HOOKS (2020): *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*, traducción de Gemma Deza Guil, Bilbao, Consonni.

— (2021): *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*, traducción de Marta Malo, Madrid, Capitán Swing.

BENEGAS, Noni (2017): *Ellas tienen la palabra: las mujeres y la escritura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

BENHABIB, Seyla (1990): "El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista", en Seyla Benhabib y Drucilla Cornella (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, traducción de Ana Sánchez, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.

BENJAMIN, Walter (1971): "Tesis de filosofía de la historia", en *Angelus Novus*, traducción de H. A. Murena, Barcelona, Edhasa.

— (1989): "El arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.

— (2005): *El libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal.

— (2015): *El autor como productor*, Madrid, Casimiro Libros.
Berger, John (2016): *Modos de ver*, traducción de Justo Beramendi González, Barcelona, Gustavo Gili.
Berman, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Madrid, Siglo XXI.
Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
— (2006): *La dominación masculina*, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama.
— (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI.
— (2013): *Manet, une révolution symbolique: Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscript inachevé de Pierre et Marie Claire Bourdieu*, París, Seuil.
Brown, Wendy (2019): *Estados del agravio: poder y libertad en la modernidad tardía*, traducción de Jorge Cano Cuenca, Madrid, Lengua de Trapo.
Buci-Glucksmann, Christine (1986): "Catastropic Utopia: The Femenine as Allegory of the Modern", *Representations*, 14, pp. 220-229.
Buck-Morss, Susan (1986): "The flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, 39.
Butler, Judith (2010): *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, traducción de Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra.
— (2014): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de Mª Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.
Caballé, Anna (2019): *Breve historia de la misoginia*, Barcelona, Ariel.
Chadwick, Whitney (2007): *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson.
Clark, Tim J. (1984): *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press.
Rodríguez Magda, Rosa Mª y Pastor Eixarch, Pilar (2019): *¿Dónde están las mujeres en el ensayo?*, estudio realizado por Clásicas y Modernas, con el patrocinio del Ministerio de Cultura y Deporte, https://lc.cx/xkORGZ.
Danto, Arthur (2010): *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, traducción de Elena Neerman Rodríguez, Barcelona, Paidós.
Dean, Michelle (2019): *Agudas: mujeres que hicieron de la opinión un arte*, traducción de Laura Vidal, Madrid, Turner.
Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978): *Kafka, por una literatura menor*, Ciudad de México, Ediciones Era.
Dickie, George (2005): *El círculo del arte*, traducción de Sixto José Castro Rodríguez, Barcelona, Paidós.
Eco, Umberto (1984): *Apocalípticos e integrados*, traducción de Andrés Boglar, Barcelona, Lumen.
— (1992): *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel.
Elkin, Lauren (2017): *Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, Barcelona, Malpaso.
Fargue, Léon-Paul (2014): *El peatón de París*, Madrid, Errata Naturae.

Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press.
Femenías, María Luisa (2022): *Ellas lo pensaron antes: filósofas y pensadoras*, Córdoba, Almuzara.
Ferris, J. L. (2004): *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy.
Foucault, Michel (1986): *La verdad y las formas jurídicas*, traducción de Enrique Lynch, Ciudad de México, Gedisa.
— (2016): *La pintura de Manet*, traducción de Horacio Pons, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
Freixas, Laura (2022): *¿Qué hacemos con Lolita?*, Madrid, Huso.
Gómez Reus, Teresa (2005): "Introducción a *Habitar/escribir/conquistar el espacio*", *Feminismo/s*, 5, pp. 11-21.
Gramsci, Antonio (1999): *Cuadernos de la cárcel*, vol. 6, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Era.
Guin, Ursula K. Le (2021): "Teoría de la bolsa de ficción", *Concreta: Sobre Creación y Teoría de la Imagen*, 17, pp. 6-11.
Guirao, Cristina (2022): "La legitimidad de los bienes culturales producidos por mujeres. Genio, división de espacios y campo artístico", Pensamiento al margen. *Revista Digital de Ideas Políticas*, 17, pp. 145-154.
— (2023): "Los mitos fundacionales y el testigo modesto de los hechos", en José Turpín y José Luis Villacañas (eds.), *Antropología en devenir político: encuentros trans-disciplinares*, Madrid, DADO Ediciones, pp. 143-148.
Habermas, Jürgen (1981): *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, traducción de Antoni Domènech y Rafael Grasa, Barcelona, Gustavo Gili.
Haraway, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, traducción de Manuel Talens, Madrid, Cátedra.
— (2004): "Testigo_Modesto@Segundo_Milenio", traducción de Pau Pitarch, *Lectora*, 10, pp. 13-36.
Harding, Sandra (1996): *Ciencia y feminismo*, traducción de Pablo Manzano Bernárdez, Madrid, Morata.
Hessel, Franz (2015): *Paseos por Berlín*, Madrid, Errata Naturae.
Iglesia, Anna María (2019): *La revolución de las "flâneuses"*, Terrades, Wunderkammer.
Irigaray, Luce (2007): *El espéculo de la otra mujer*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal.
Jay, Martin (2004): *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, traducción de Alicia Bixio, Buenos Aires, Paidós.
Kafka, Franz (2012): "El gran nadador", en *El silencio de las sirenas*, traducción de Juan José del Solar, Barcelona, Debolsillo Penguin Random House.
Keller, Evelyn Fox (1989): *Reflexiones sobre género y ciencia*, traducción de Ana Sánchez, Valencia, Alfons el Maganànim.
Koselleck, Reinhart (2021): *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, traducción de Julio A. Pardo, Madrid, Trotta.
Lorde, Audre (1979): *Second Sex Conference*, Nueva York.

Llevadot, Laura (2022): *Mi herida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*, Barcelona, Tusquets Editores.
Marcil-Lacoste, Louise (1986): *La raison en procés*, París, Librairie des Femmes.
Ménage, Gilles (2009): *Historia de las mujeres filósofas*, traducción de Mercè Otero Vidal, Barcelona, Herder.
Metz, Christian (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, traducción de Josep Elías, Barcelona, Paidós.
Ministerio de Cultura y Deporte (2022): *Anuario de estadísticas culturales*.
Ministerio de Trabajo y Economía Social (2021): *Información mensual/anual de mercado de trabajo por ocupación*, Servicio Público de Empleo Estatal.
Ministerio de Universidades (2021): *Estadísticas Estudiantes. Número de estudiantes en las universidades españolas (2020-2021)*.
Mirzoeff, Nicholas (2016): "El derecho a mirar", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, pp. 29-65.
Mitchell, W. J. T. (2003): "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales*, 1, pp. 17-40.
Nietzsche, Friedrich (1985): *La voluntad de poder*, Madrid, EDAF.
Nochlin, Linda (1971): "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, 69, pp. 22-39 y 67-71.
— (1989): *Women, Art and Power*, Londres, Westview Press.
— (2022): *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*, traducción de Mela Dávila-Freire, Barcelona, Paidós.
Parsons, Deborah (2000): *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*, Oxford, Oxford University Press.
Pollock, Griselda (2001): "Modernidad y espacios de la feminidad", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago.
Rosenberg, Bernard (1957): *Mass culture: The Popular Arts in America*, Glencoe, The Free Press.
Said, Edward W. (2016): *Orientalismo*, traducción de Enrique Benito Soler, Barcelona, Debate.
Santiago Bolaños, Marifé y Gómez Blesa, Mercedes (2016): *Debes conocerlas*, Madrid, Huso.
Scott, Joan (1990): "El género como categoría de análisis histórico", en J. S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 23-58.
Sennett, Richard (2009): *El declive del hombre público*, Barcelona, Península.
Sófocles (2001): *Tragedias: Ayax, Antígona, Edipo Rey, Electra y Edipo en Colomo*, Madrid, Editorial Básica Gredos.
Solnit, Rebecca (2015): *Wanderlust: una historia del caminar*, traducción de Álvaro Matus, Madrid, Capitán Swing Libros.
Spivak, Gayatri (1988): "Can the Subaltern Speak?", en C. Nelson y L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, pp. 271-

313.
VALLEJO, Irene (2019): *El infinito en un junco*, Madrid, Siruela.
WAITHE, Mary Ellen (1987): *A History of Women Philosophers*, 4 vols., Dordrecht-Boston-Landcaster, Martinus Nijhoff.
WILSON, Elizabeth (1992): *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*, Berkeley, University of California.
— (1995): "The Invisible Flâneur", en Sophie Watson y Katherine Gibson (eds.), *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford, Blackwell, pp. 58-79.
WOLFF, Janet (1990): *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Cambridge, Polity Press.
— (1991): "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", en Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, pp. 141-156.
— (1997): *La producción social del arte*, Madrid, Ediciones Istmo.
WOOLF, Virginia (2010): "Profesiones para mujeres", en *La muerte de la polilla y otros Escritos*, traducción de Luïsa Moreno Llort, Madrid, Capitán Swing.
— (1995): *Una habitación propia*, traducción de Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral.
— (2020): *Paseos por Londres*, traducción de Luïsa Moreno, Madrid, La Línea del Horizonte.
ZAMBRANO, María (2019): *La tumba de Antígona*, Madrid, Alianza Editorial.
— (2011): *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra.

NOTAS

1 . En un artículo publicado en la revista *ARTnews* en 1971.

2 . Las mujeres artistas no tuvieron acceso a las escuelas de Bellas Artes hasta el siglo XX. Aunque nacieran con capacidades artísticas, como se les presuponen a los grandes genios tipo Picasso, no encontraban un lugar en el mundo donde formarse para desarrollar esa genialidad. Ejemplos de artistas con entornos familiares propicios al desarrollo de las capacidades artísticas son, entre otras, Marietta Robusti —hija de Tintoretto—, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Marie Louise Élisabeth Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann y, ya en el siglo XIX, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, que se casó con el hermano de Manet y estuvo muy vinculada con este, Mary Cassatt, que era muy amiga de Degas, y la escultora Camille Claudel, pareja de Rodin.

3 . Woolf, Virginia (1995 [1929]): *Una habitación propia*, traducción de Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, pp. 92-93.

4 . Conferencia dictada en la National Society for Women's Service el 21 de enero de 1931 y publicada póstumamente en inglés en 1942. Woolf, Virginia (2010): *La muerte de la polilla y otros escritos*, traducción de Luïsa Moreno Llort, Madrid, Capitán Swing.

5 . Por supuesto que Gramsci no analiza la cuestión de la hegemonía cultural con perspectiva de género. La cuestión de la ceguera de género en el análisis de poder es consustancial a casi todos los intelectuales que teorizaron sobre ello en los siglos XIX y XX: ni Karl Marx, ni Gramsci, ni Michel Foucault, por citar tres ejemplos bien representativos del análisis del poder y sus formas de dominación desde lo económico, lo simbólico y lo político, abordaron la cuestión de la dominación masculina.

6 . Gramsci, Antonio (1999): *Cuadernos de la cárcel*, vol. 6, México, Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Era, p. 335.

7 . Kafka (2012): "El gran nadador", en *El silencio de las sirenas*, traducción de Juan José del Solar, Barcelona, Debolsillo Penguin Random House, p. 192.

8 . Freixas, Laura (2022): *¿Qué hacemos con Lolita?*, Madrid, Huso.

9 . Eco, Umberto (1992): *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel.

10 . Said, Edward W. (2016). *Orientalismo*, traducción de Enrique Benito Soler, Barcelona, Debate.

11 . Ngozi Adichie, Chimamanda (2018): *El peligro de la historia única*, traducción de Cruz Rodríguez Juiz, Barcelona, Random House.

12 . Beauvoir, Simone de (1972 [1949]): *El segundo sexo*, traducción de Pablo Palant, Buenos Aires, Siglo XXI.

13 . La profesora de origen indio Gayatri Chakravorty Spivak, en su artículo "Can the Subaltern Speak?" (1988), desarrolla el concepto de hegemonía cultural de Gramsci desde los estudios poscoloniales. Se trata de un ejemplo curioso de como el viaje de determinados conceptos, en este caso desde el marxismo gramsciano, hacia otros territorios tiene la capacidad de fecundar teorías nuevas e iluminar parcelas y territorios hasta entonces ignotos.

14 . Lorde, Audre (1979): *Second Sex Conference*, Nueva York.

15 * Una primera versión de este texto ha sido publicado, en 2022, en la revista *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 17, pp. 145-154.
. Citado en Wolff, Janet (1997): *La producción social del arte*, Madrid, Ediciones Istmo, p. 27.

16 . Howard S. Becker (2008): *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, traducción de Joaquín Ibarburu, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

17 . Chadwick, Whitney (2007): *Women, Art and Society*, Londres, Thames and Hudson; Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*, Cambridge, MA, Harvard University Press; Nochlin, Linda (2002): *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*, traducción de Mela Dávila-Freire, Barcelona, Paidós; Pollock, Griselda (2001): "Modernidad y espacios de la feminidad", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana; Wolff, Janet (1990): *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, Cambridge, Polity Press.

18 . Wolff, Janet (1997): *La producción social del arte*, Madrid, Ediciones Istmo, p. 25.

19 . Vallejo, Irene (2019): *El infinito en un junco*, Madrid, Siruela.

20 . Felski (1995), *op. cit.* y Pollock (2001), *op. cit.*

21 . Wolff (1997): *op. cit.*, p. 58.

22 . En el curso académico 2020-2021, el total de estudiantes en los 25 grados de Bellas Artes que se ofrecen en las universidades españolas fue de 9.933. Poniendo el foco en la proporcionalidad por sexo, se observa que estos estudios registran un porcentaje elevado de mujeres, más del 60%, en todas las universidades. Además, esta desproporción, lejos de reducirse, se ha visto incrementada, de tal modo que, mientras que en el curso 2015-2016 el 67,1% del alumnado eran mujeres, en el curso 2020-2021 este porcentaje aumentó al 74,1%, Ministerio de Universidades (2021): *Datos y cifras del sistema universitario español. Publicación 2020-2021*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Universidades.

El hecho de que las mujeres sean mayoría en las facultades de Bellas Artes, más del 70%, y que en 2020, en el mercado laboral obtuvieran un contrato de trabajo solo un 39,1% de mujeres profesionales creativas plásticas o visuales, frente a un 60,9% de hombres, indica que las mujeres tienen aún serias dificultades para transformar el capital cultural escolar en capital profesional y social, Ministerio de Trabajo y Economía Social (SEPE) (2021): "Histórico de información mensual/anual de mercado de trabajo por ocupación".

23 . Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.

24 . Benegas, Noni (2017): *Ellas tienen la palabra: las mujeres y la escritura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, p. 115.

25 . Bourdieu, Pierre (2010): *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 91.

26 . Danto, Arthur (2010): *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, traducción de Elena Neerman Rodríguez, Barcelona, Paidós; Dickie, George (2005): *El círculo del arte*, traducción de Sixto José Castro Rodríguez, Barcelona, Paidós.

27 . Ministerio de Cultura (2022): *Anuario de estadísticas culturales*.

28 . Asociación Clásicas y Modernas para la Igualdad de Mujeres y Hombres en la Cultura (2019).

29 . Editoriales analizadas: Alianza, Anagrama (colección Argumentos), Los Libros de la Catarata, Debate, Herder, Paidós, Siruela y Taurus.

30 . *El País*, *La Vanguardia*, *El Mundo* y *ABC*.

31 . Revistas analizadas: *Le Monde Diplomatique*, *Claves de la Razón Práctica*, *Historia Social*, *Isegoría*, *L'Avenç*, *El Viejo Topo*, *Revista de Occidente* y *Grial*.

32 . Bourdieu (2010): *op. cit.*

33 . Arendt, Hannah (1998): *La condición humana*, traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós; Habermas, Jürgen (1981): *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, traducción de Antoni Domènech y Rafael Grasa, Barcelona, Gustavo Gili; Koselleck, Reinhart (2021): *Crítica y crisis: un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, traducción de Julio A. Pardo, Madrid, Trotta; Sennett, Richard (2009): *El declive del hombre público*, Barcelona, Península.

34 . Dean, Michelle (2019): *Agudas: mujeres que hicieron de la opinión un arte*, traducción de Laura Vidal, Madrid, Turner.

35 . Beard, Mary (2018): *Mujeres y poder: un manifiesto*, traducción de Silvia Furió, Barcelona, Planeta.

36 . Butler, Judith (2010): *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, traducción de Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, p. 27.

37 . Beard (2018), *op. cit.*

38 . Butler, Judith (2014): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, traducción de Mª Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós.

39 . Brown, Wendy (2019): *Estados del agravio: poder y libertad en la modernidad tardía*, traducción de Jorge Cano Cuenca, Madrid, Lengua de Trapo.

40 . Brown (2019), *op. cit.*, p. 125.

41 . Foucault, Michel (1986): *La verdad y las formas jurídicas*, traducción de Enrique Lynch, Ciudad de México, Gedisa, p. 39.

42 . Foucault (1986), *op. cit.*, p. 48.

43 . *Ibidem*, p. 50.

44 . Amorós, Celia (2000): *Tiempo de feminismo: sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Madrid, Cátedra.

45 . Para una historia de la misoginia desde la Baja Edad Media hasta hoy, véase Caballé, Anna (2019): *Breve historia de la misoginia*, Barcelona, Ariel.

46 . Amorós (2000), *op. cit.*, p. 211.

47 . Ménage, Gilles (2009): *Historia de las mujeres filósofas*, traducción de Mercè Otero Vidal,

Barcelona, Herder.

48 . Waithe, Mary Ellen (1987): *A History of Women Philosophers*, 4 vols., Dordrecht-Boston-Landcaster, Martinus Nijhoff.

49 . Femenías, María Luisa (2022): *Ellas lo pensaron antes: filósofas y pensadoras*, Córdoba, Almuzara.

50 . Keller, Evelyn Fox (1989): *Reflexiones sobre género y ciencia*, traducción de Ana Sánchez, Valencia, Alfons el Maganànim; Haraway, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, traducción de Manuel Talens, Madrid, Cátedra; Harding, Sandra (1996): *Ciencia y feminismo*, traducción de Pablo Manzano Bernárdez, Madrid, Morata.

51 . Femenías (2022), *op. cit.*, p. 21.

52 . Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978): *Kafka, por una literatura menor*, Cuidad de México, Ediciones Era.

53 . Llevadot, Laura (2022): *Mi herida existía antes que yo. Feminismo y crítica de la diferencia sexual*, Barcelona, Tusquets Editores.

54 . Kafka (2012), *op. cit.*, p. 192.

55 . En el Palco de Mary Cassat (1878) es otro ejemplo en esta época de mujer que aparece en actitud activa de mirar desde unos prismáticos en el palco de la Ópera, a la vez que es observada por un caballero jugando con el doble sentido de la expresión *en vue*, a la vista.

56 . Baudelaire, Charles (2013 [1863]): *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Taurus.

57 . Benjamin, Walter (2005): *El libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal. En la historia de la literatura de los siglos XIX y XX hay abundantes obras cuyos protagonistas son los *flâneurs*: *El pintor de la vida moderna* (1863), de Baudelaire; el *Ulises* (1922), de James Joyce; *El libro de los pasajes* (1928), de Walter Benjamin; *Paseos por Berlín* (1929), de Franz Hessel y *El peatón de París* (1938), de Léon-Paul Fargue, entre otros.

58 . El título del libro de Marshall Berman es *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (1988).

59 . Bashkirtseff, Marie, citada en Gómez Reus (2005): "Introducción a Habitar/escribir/conquistar el espacio", *Feminismo/s*, 5, pp. 12-13.

60 . Ciertamente, conforme avanza el siglo XIX, se produce una progresiva incorporación de las mujeres al espacio público, fenómeno que sucede a la par que su mercantilización. De los pasajes a los grandes almacenes, la mercantilización de lo público conlleva el declive del espacio público como lugar de membresía política, según han señalado, entre otros, Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública* (1981) y Richard Sennett, *El declive del hombre público* (2009).

61 . Aunque las mujeres proletarias tenían una experiencia aún más dura de la cotidianidad, pues duplicaban sus horas laborales al tener que realizar el trabajo doméstico en la casa y el trabajo en la fábrica (explotación que el marxismo ignoró), el hecho es que la segregación sexual de los dos espacios era tradicionalmente mucho más rígida en la burguesía y la aristocracia.

62 . Pollock, Griselda (2001): "Modernidad y espacios de la feminidad", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, p. 256.

63 . Martin Jay (2004) define el "régimen escópico" como un particular comportamiento de la percepción visual que construye y refleja los valores culturales y sociales dominantes.

64 . Sobre régimen escópico, el ocularcentrismo y la cultura visual occidental hay abundante bibliografía: Bell (1979), Berger (2016 [1972]), Eco (1984), Metz (2001), Mitchell (2003) y Rosenberg (1957), entre otros.

65 . Irigaray, Luce (2007): *El espéculo de la otra mujer*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Akal.

66 . Foucault, Michel (2016): *La pintura de Manet*, traducción de Horacio Pons, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

67 . Clark, Tim J. (1984): *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press.

68 . Foucault (1986), *op. cit.*

69 . Bourdieu, Pierre (2013): *Manet, une révolution symbolique: Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscript inachevé de Pierre et Marie Claire Bourdieu*, París, Seuil.

70 . Clark (1984), *op. cit.*

71 . Solnit, Rebecca (2015): *Wanderlust: una historia del caminar*, traducción de Álvaro

Matus, Madrid, Capitán Swing.

72 . Sobre el derecho a la ciudad, a ocupar las calles y a caminar como una forma de crear una experiencia urbana a partir de la propia identidad de género, recomiendo el libro en castellano *La revolución de las "flâneuses"*, de Anna María Iglesia (2019), en el que se hace un recorrido en seis capítulos por los derechos que deberían tener las mujeres en el espacio público: derecho a ocupar las calles, a mirar sin ser vistas, a no consumir ni ser consumidas, a existir solas, a la autoría y a caminar como forma de insubordinación.

73 . Woolf, Virginia (2020 [1927]): *Paseos por Londres*, traducción de Luïsa Moreno, Madrid, La Línea del Horizonte, p. 13.

74 . Woolf (2020), *op. cit.*, p. 14.

75 . Rancière, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago.

76 . Mirzoeff, Nicholas (2016): "El derecho a mirar", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, pp. 29-65.

77 . Solnit (2015), *op. cit.*, p. 341.

78 . Buck-Morss, Susan (1986): "The flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, 39.

79 . Buck-Morss (1986), *op. cit.*, p. 117.

80 . Para conocer la vida de muchas mujeres invisibilizadas por el canon que tuvieron que aprender en vida a ser modernas, véase el libro de Santiago Bolaños, Marifé y Gómez Blesa, Mercedes (2016): *Debes conocerlas*, Madrid, Huso.

81 . Sobre las figuras de la *flâneuse*, además de los trabajos mencionados de Janet Wolff, véase Wilson (1992 y 1995), Buci-Glucksmann (1986) y Parsons (2000). Asimismo, el libro de Elkin, Lauren (2016): *Una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres*, Barcelona, Malpaso.

82 . Wolff, Janet (1991): "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", en Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, pp. 141-156.

83 . Esta pregunta nos remite a la que nos hicimos en el capítulo anterior: ¿por qué no hay mujeres en el ensayo?

84 . Y continúa causándola: la separación de espacios es la causa de los actuales problemas

de conciliación de las mujeres, que ya en el siglo XX se incorporaron plenamente al mundo laboral; el problema de tener que compaginar el trabajo asalariado con las tareas domésticas, la doble carga de trabajo global, el techo de cristal, etc.

85 . Lo cuenta Joan Scott en su artículo (1990): "El género como categoría de análisis histórico", en J. S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 23-58.

86 . "Íbamos Federico, Dalí, Margarita Manso y yo. Hoy puede parecer increíble, pero ocurrió tal y como te lo cuento. Llegamos a la Puerta del Sol y un grupo de gente comenzó a tirarnos piedras mientras nos gritaban a grito pelado: 'Maricones, maricones'. Y nosotros venga a correr para que no nos dieran. Y dice Federico: 'Lo peor es que no lo somos'. Y Dalí: 'Sí, sí, lo somos…'", citado en Ferris (2004), pp. 82-85.

87 . El grupo de mujeres que se conoce como las sinsombrero incluye a María Zambrano, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín, María Blanchard, Remedios Varo, Ángeles Santos, Rosa García Ascot, Zenobia Camprubí, Maruja Mallo, Concha Méndez, Margarita Manso, Carmen Conde, Marga Gil Roësset y María Teresa León, entre otras.

88 * Una primera versión de este texto fue publicada en Turpín Saorín, José y Villacañas, José Luis (eds.) (2023): *Antropología en devenir político: encuentros trans-disciplinares*, Madrid, DADO ediciones, pp. 143-148.
. Le Guin, Ursula K. (2021): "Teoría de la bolsa de ficción", *Concreta: Sobre Creación y Teoría de la Imagen*, 17, pp. 6-11.

89 . *Ibidem*.

90 . Benjamin, Walter (1971): "Tesis de filosofía de la historia", en *Angelus Novus*, traducción de H. A. Murena, Barcelona, Edhasa, p. 81.

91 . Haraway, Donna (2004): "Testigo_Modesto@Segundo_Milenio", traducción de Pau Pitarch, *Lectora*, 10, pp. 13-36.

92 . Alexiévich, Svetlana (2020): *Voces de Chernóbil: crónica del futuro*, Barcelona, Penguin Random House, p. 56.

93 . Harding, Sandra (1996): *Ciencia y feminismo*, traducción de Pablo Manzano Bernárdez, Madrid, Morata.

94 . Benhabib, Seyla (1990): "El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista", en Seyla Benhabib y Drucilla Cornella, *Teoría*

feminista y teoría crítica, traducción de Ana Sánchez, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, p. 136.

95 . Beauvoir, Simone de (1972 [1949]): *El segundo sexo*, traducción de Pablo Palant, Buenos Aires, Siglo XXI.

96 . Kafka (2012), *op. cit.*, p. 192.

97 . Scott (1990), *op. cit.*, pp. 23-58.

98 . Butler (2014), *op. cit.*

99 . bell hooks (2020): *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*, traducción de Gemma Deza Guil, Bilbao, Consonni.

100. Kafka (2012), *op. cit.*, pp. 192-193.

101 . María Zambrano, Luce Irigaray, Martha Nussbaum, Judith Butler y Adriana Cavarero, entre otras.

102 . Zambrano, María (2019): *La tumba de Antígona*, Madrid, Alianza.

103 . Sófocles (2001): *Tragedias. Ayax, Antígona, Edipo Rey, Electra y Edipo en Colomo*, Madrid, Biblioteca Básica Gredos.

104 . *Ibidem*, p. 93.

105 . *Ibidem*, p. 94.

106 . *Ibidem*, p. 95.

107 . *Ibidem*, p. 94.

108 . *Ibidem*, p. 94.

109 . Deleuze, Gilles y Guattari (1978): *Kafka, por una literatura menor*, Ciudad de México, Ediciones Era.

110 . bell hooks (2021): *Enseñar a transgredir. La educación como práctica de la libertad*, traducción de Marta Malo, Madrid, Capitán Swing.